Г. О. Винокур

Филологические исследования

«Наука»



АКАДЕМИЯ НАУК СССР
ОТДЕЛЕНИЕ ЛИТЕРАТУРЫ И ЯЗЫКА
Комиссия по истории филологических наук

Г. О. Винокур

ФИЛОЛОГИЧЕСКИЕ ИССЛЕДОВАНИЯ

ЛИНГВИСТИКА И ПОЭТИКА

Ответственные редакторы:
академик | Г. В. СТЕПАНОВ |,
доктор филологических наук В. П. НЕРОЗНАК



МОСКВА НАУКА 1990

ББК 83
В 49

Составители:
доктор филологических наук Т. Г. ВИНОКУР,
М. И. ШАПИР

Вступительная статья и комментарии
М. И. ШАПИРА

Рецензенты:
доктор филологических наук М. Л. ГАСПАРОВ,
доктор филологических наук В. П. ГРИГОРЬЕВ

Винокур Г. О.

В49 Филологические исследования: Лингвистика и поэтика. — М.: Наука, 1990. — 452 с.
ISBN 5—02—011436—7.

Книга представляет собой собрание трудов Г. О. Винокура (1896—1947) по лингвистической поэтике. Основная проблематика исследований сосредоточена в кругу трех филологических дисциплин: теоретической поэтики, языка литературы и стиховедения. Книга включает работы ученого, написанные в разных жанрах: программные статьи общефилологического характера, конкретно-исторические исследования, обзоры, рецензии, эссе.

Для специалистов-филологов, литературных работников, для всех интересующихся теорией и историей языка художественной литературы.

В $\frac{4602000000\text{-}388}{042(02)\text{-}90}$ 678-90-I полугодие **ББК 83**

ISBN 5—02—011436—7

ОТ СОСТАВИТЕЛЕЙ

Первый и единственный сборник трудов Григория Осиповича Винокура (1896—1947) — «Избранные работы по русскому языку» — был выпущен в свет 30 лет назад. За это время научный авторитет Винокура вырос, во многом выяснилось подлинное значение его работ — он стал одним из признанных классиков русской филологической мысли. Но между тем многие его исследования (по теории и истории литературы, по общему и русскому языкознанию) до сих пор не опубликованы, а те, что опубликованы, зачастую не прочитаны как следует. Их глубокое и оригинальное содержание, воплощенное в подчеркнуто простой форме, нередко ускользает даже от опытного читателя, будучи воспринято через призму привычных воззрений. Не последнюю роль в этом сыграла иллюзорная доступность изложения: нам, воспитанным на разветвленной таксономии современного структурализма, на нарочитой трудности специального языка науки, кажущаяся легкость мысли не только не помогает, но даже мешает понять стройную и своеобразную филологическую концепцию Винокура, удовлетворяющую всем требованиям научной эстетики.

За минувшее 30-летие были изданы и переизданы труды почти всех крупнейших русских филологов XX века: И. А. Бодуэна де Куртенэ, А. И. Соболевского, Н. Н. Дурново, Л. В. Щербы, А. М. Селищева, Б. М. Эйхенбаума, Л. А. Булаховского, О. М. Фрейденберг, Б. В. Томашевского, Н. С. Трубецкого, В. М. Жирмунского, Е. Д. Поливанова, Л. П. Якубинского, П. Г. Богатырева, Б. А. Ларина, Ю. Н. Тынянова, В. В. Виноградова, В. Я. Проппа, М. М. Бахтина, Р. О. Якобсона. Настоящее издание призвано восполнить один из наиболее значимых пробелов в этом ряду, воздав должное действительному автору тех открытий, которые традиция приписывает его современникам или последователям. Мы надеемся, что эта книга поможет увидеть в работах Винокура не только то, что освоено наукой вчера, не только то, чем она живет сегодня, но

также и то, что будет обнаружено в них завтра, для чего еще не пришел свой час, но что незримо присутствует в них, до времени скрытое от нашего сознания.

Винокур был филологом в самом высоком, гуманитарном смысле слова. Он понимал филологию как первоэлемент и одновременно энциклопедию культуры и воплощал этот идеальный принцип в своей практической деятельности. Для него никогда не существовало принципиальной и непреодолимой границы между наукой о языке и наукой о литературе: он не только с успехом применял лингвистические методы в поэтике, но и умел видеть факты языка в культурно-типологической перспективе. Поражают единство и разносторонность его интересов: словообразование и морфология, лексикология и лексикография, культура языка и стилистика, диалектология и сценическое произношение, история литературного языка и историческая грамматика, стиховедение и язык писателей, история литературы и критика, биография и текстология, общее языкознание и эстетика — таков неполный список научных дисциплин, в разработку которых Винокур внес свой вклад. Это многообразие связывалось воедино не только предметом (русский язык и русская литература), но также и личностью, ее отношением к предмету как явлению человеческого духа.

Широта исследовательского диапазона сочеталась у Винокура с чрезвычайной его подвижностью. Начинал ученый как компаративист: его занятия в Московском университете (1916—1920, 1922) были сосредоточены в основном в области сравнительно-исторического изучения славянских и балтийских языков. Одновременно он принимал участие в работе Московского лингвистического кружка, был его секретарем (1918—1919), а позднее — председателем (1922—1924). В эти годы в центре его внимания находились поэтика и литературная критика, но уже в середине 20-х годов их оттеснили на второй план сначала вопросы культуры языка, а затем — теория биографии и текстология: начался новый период творчества, тесно связанный с деятельностью Государственной академии художественных наук. С конца 20-х годов Винокур работал как лексикограф, один из наиболее деятельных авторов Толкового словаря русского языка (1929—1940). Другой большой темой его исследований стал в это время Пушкин: текстология, биография, комментарий, в меньшей степени — вопросы истории литературы и поэтики. Обе стороны творчества — лексикографическая и пушкиноведческая — органически слились в работе над Слова-

рем языка Пушкина, которую Винокур возглавлял с 1933 по 1947 г. Во второй половине 30-х годов опять произошел сдвиг его интересов, отчасти вызванный педагогической работой в высшей школе (1930—1947), — на этот раз в сторону исторической стилистики русского языка. К концу жизни Винокур вновь возвратился к лингвистической поэтике: в короткое время он создал несколько блестящих статей — среди них «„Горе от ума" как памятник русской художественной речи» (1944), «Хлебников: ⟨Вне времени и пространства⟩» (1945), «Понятие поэтического языка» (1946). Эволюция ученого не получила логического завершения: великое множество планов, обширных картотек, многообещающих набросков — это все, что осталось нам от большей части замыслов последних лет. Об их новизне и прозорливости можно судить по статье «*Я* и *ты* в лирике Баратынского», прерванной на середине, — она впервые публикуется в настоящем издании.

За свою недолгую жизнь Винокур оставил большое и многообразное наследие. Составители оказались перед вопросом, следует ли дать читателю хотя бы общее представление о разных сторонах творчества ученого (как это было сделано в издании 1959 г.) или, наоборот, подготовить по возможности полное и комментированное собрание работ в какой-нибудь одной области. Мы предпочли второй путь, остановив свой выбор на лингвистической поэтике, или, как говорил сам Винокур, на «поэтическом языкознании» — эта дисциплина, занимающая пограничное положение между языкознанием и литературоведением, как нельзя более полно обнаруживает общефилологический пафос исследований Винокура. Теоретическая поэтика, язык литературы, стиховедение — в этом кругу сосредоточены почти все работы, собранные в книге. Вынужденная ограниченность проблематики позволила нам представить ее в самых разных вариациях: хронологических (20-е и 40-е годы), тематических (Грибоедов, Пушкин, Баратынский, Хлебников и футуристы), жанровых (программные статьи, теоретические и исторические исследования, обзоры, рецензии, эссе).

Публикация сопровождается историко-филологическим комментарием. Его цель — затруднить чтение, его основные приемы — остранение и ретардация. Номера примечаний служат дополнительными знаками препинания, призванными остановить внимание на тех местах текста, мимо которых нередко проходят не останавливаясь. Комментарий принципиально диалогичен: наряду с голосом самого Винокура в нем звучат голоса его

предшественников, современников и последователей. Задача такого монтажа — создать историческую перспективу и реконструировать отчасти тот интеллектуальный контекст, в котором формировались и развивались научные взгляды выдающегося филолога.

Выпуская в свет собрание лингвопоэтических трудов Винокура, мы хотели бы верить, что оно составит лишь первый том «Филологических исследований», а за ним последуют другие: «Историческая стилистика русского языка», «Puškiniana», «Общее и русское языкознание», «Введение в изучение филологических наук».

1920-е ГОДЫ

I

Чем должна быть научная поэтика

Футуристы — строители языка

Поэтика. Лингвистика. Социология
(Методологическая справка)

Хлебников

Поэзия и наука

Вольные ямбы Пушкина

II

Обзоры и рецензии

I

ЧЕМ ДОЛЖНА БЫТЬ НАУЧНАЯ ПОЭТИКА

Глава первая

Большинство людей любит рассуждать на научные темы, высказывать те или иные гипотезы, которые долженствовали бы объяснить различные явления нашего мира; но ни для кого ведь не тайна, что все разглагольствования нашей широкой публики не только не имеют какой-либо научной цены, но даже, и это чаще всего, оказываются невежественным вздором. Если бы эти всякого рода quasi-научные построения не выходили за пороги гостиных, то мы бы не возмущались и, в крайнем случае, лишний раз пожалели бы о некультурности нашего общества. Но когда на языке таких донаучных изысканий пишутся книги и читаются лекции, когда лишенные элементарнейших научных оснований рассуждения нам преподносятся в качестве духовной пищи людьми, уполномоченными работать «на пользу просвещения» своими званиями ученых и профессоров, то нам становится неловко и мы хотим указать этим ученым их места. В самом деле, если какой-нибудь чудак, сидя за чашкой чаю, вдруг вздумает утверждать, что солнце ходит вокруг земли, то мы пожмем плечами и отойдем прочь или посоветуем изрекающему сии истины поступить в школу 1-й ступени. Но каков же будет наш ужас, как будем мы негодовать, если узнаем, что в этой школе 1-й ступени, и не только в ней, а во 2-й ступени и в университете, точно такие же утверждения о земле и солнце исходят из уст «прославленнейших» и «ученейших» профессоров.

Именно такое положение мы застаем в области науки об искусстве, в частности — о поэзии.

«Однако ж прав упрямый Галилей» [1] — а доказательством сему служит нижеследующее.

Явления, подлежащие нашему объективно-научному изучению, никогда не бывают нам даны в столь изолированном виде, который позволял бы нам при первом же взгляде относить изучаемое явление к той или иной категории фактов. Поэтому если мы хотим дать действительно объективный анализ наблюдаемого факта, то первой своей задачей мы должны считать установление того, что́ в данном факте является моментом, определяющим ⟨его⟩ в отличие от других. ⟨Иными⟩ словами, исследуя явление, мы не имеем права анализировать с точки зрения единого метода всю совокупность объективно данных сторон этого явления, ⟨пока⟩ не выясним того отношения, в какое поставлены стороны явления между

собой, и не определим тех функций, какие несут различные моменты наблюдаемого явления [2].

Это элементарно, но все почему-то притворяются, что не знают этого.

Нужно сказать еще несколько слов о том, что значит «изучать». У нас безнадежно путают понятия «критики» и «науки». На самом деле, между критиком произведения искусства и ученым, исследующим его, такое же соотношение, какое существует между барышней, составляющей букет из цветов, и ученым ботаником. Первые — критик и барышня — оценивают предмет с точки зрения своей или общепринятой эстетики, вторые — искусствовед и ботаник — хотят лишь понять, что за предмет они наблюдают, на какие элементы он распадается, каковы законы соединения этих элементов, каков генезис их и т. д. Ученый не оценивает, а изучает. Как ботаник не знает растений красивых и уродливых, как математик не знает чисел дурных и хороших, так и искусствовед не знает прекрасных и безобразных, талантливых и бездарных произведений искусства. Такое разграничение — дело критика. Последний, конечно, должен обладать знанием научных основ, критика тоже должна быть «научна», но он пользуется научными знаниями в своих, эстетических целях [3].

И это отделение науки от критики настолько элементарно, что было бы стыдно о нем писать, если бы наши ученые упорно его не ⟨игнорировали⟩ [4].

Запасшись этими двумя элементарными принципами, подойдем к искусству и посмотрим, как возможно изучение его.

Что дает нам возможность назвать картину, статую, поэму — произведениями искусства? Что заставляет нас воспринимать эти предметы искусства отлично от иных предметов, предметов «не-искусства»? Что наблюдаем мы в картине? Мы видим кусок полотна, раму, в нижнем углу подпись художника, видим изображение в красках какого-либо предмета или группы предметов. И полотно, и раму, и подпись художника, и изображенные в картине предметы мы можем наблюдать где угодно еще: до́ма, на улице, на визитной карточке, в деревне. Единственным же признаком картины, который не повторяется для нас нигде, является самое и з о б р а ж е н и е предметов. Далее: что видим мы в поэме? Видим бумагу, шрифт, определенным образом построенные сочетания слов, выражающих понятия и предметы мысли, описывающих картины природы, психологические переживания и т. п. И здесь бумагу, шрифт, понятия, мысли, природу, переживания мы можем наблюдать в различных областях: в типографии, на курорте, в дружеской беседе, в ученых трактатах и публицистических статьях. Но того в ы р а ж е н и я всех этих предметов мысли, которое дано в поэме, мы не найдем в ином месте.

На примерах других искусств мы убедимся в том же, а именно, что сущность искусства, тот характерный признак, по которому мы отличаем искусство от «не-искусства» (прошу помнить: «не-искусство» не значит «плохое искусство»; «искусство» — это кар-

тина, поэма, трагедия; «не-искусство» — это стол, самоубийство, щи, жена), состоит в выражении, изображении [5].

Как же понять это выражение, ка́к это выражение осуществляется?

Дело обстоит так. Живописец, поэт, музыкант, скульптор имеют в своем распоряжении материал, которым можно выражать, изображать. В одних случаях материал этот — краски, музыкальные звуки; в других — бронза, глина, язык. И вот, преодолевая этот материал, придавая ему определенную форму, делая из этого материала вещи, художники создают выражающие предметы искусства [6].

Остановимся на слове «форма». Мы привыкли вести бесконечные, путаннейшие и досаднейшие споры о форме и содержании. Что важнее в искусстве: форма или содержание? — вот обычная постановка вопроса. Но стоит ли спорить так длинно и скучно, когда налицо нет самого предмета спора. Дело в том, что термин «содержание в искусстве», в его обычном противопоставлении термину «форма», не имеет, мы могли бы сказать, своего содержания, если б мы не боялись каламбура. Под «содержанием» в искусстве подразумевают как раз такие вещи, которые мы встречаем где угодно помимо произведений искусства: в картине — нарисованные дома́, улицы; в поэзии — мысли, переживания; в музыке же — и вообще бог весть что, так как там подобного рода «содержание» уже явно пристегивается психологическими навыками воспринимающего. Но картина — не дома́, улицы; она — и з о б р а ж е н и е домов. Поэзия — не мысли (мыслит всякий), а в ы р а ж е н и е мысл (выражает не всякий). Вне этого выражения — искусства нет [7].

Помимо такого громадного недостатка в постановке вопроса о форме и содержании, как отсутствие самого предмета дискуссии, есть ⟨и другой⟩. Форма здесь понимается как одежда, внешнее украшение. Нет, форма совсем не то, форма — не пальто, которое надевается на готовый манекен; форма — это результат выделки вещей из материала, тот облик, который принимает бесформенный материал в результате его преодоления. Из бесформенного куска дерева, обрабатывая, п р и д а в а я е м у ф о р м у, мы делаем стол. Из бесформенного куска мрамора, обрабатывая его, п р и д а в а я е м у ф о р м у, делает скульптор статую. Отсюда выводим, что искусство состоит в преодолении, оформлении материала, в результате какового оформления получаются выражающие (все равно, что́ выражающие — это не играет, конечно, здесь роли) вещи [8].

Но мы ничего еще не сказали о том, что достигается этими выражающими вещами, мы не определили еще функции искусства.

Вопрос этот бесконечно запутан колоссальным количеством псевдонаучных рассуждений. Мы приведем их образцы.

Одни говорят: «Художник в своих произведениях выражает свою душу, свои мысли, чувствования; он выражает в них также и окружающий его мир. Верное изображение мира будит мысль

воспринимающего, заставляет его развиваться, делает его активным как в личной, так и в общественной жизни. Под влиянием воспринятых идей он живет, борется, достигает» и т. п.

Но скажем мы, если бы функция искусства заключалась в том, чтобы воспитывать личную или, что здесь безразлично, общественную жизнь человека, то оставалось бы совершенно непонятным, зачем для поучения и воспитания нужно придумывать такие сложные инструменты и приемы, как ямбы, виолончели, пируэты и пр. Ведь учить можно и без этих искусственных приемов. Искусство, если бы даже захотело учить и воспитывать, все равно никогда не достигло бы этого так, как достигают более совершенные на сей предмет орудия: педагогика, публицистика, общественная деятельность. Ведь ясно же должно быть непредубежденному человеку, что хорошая педагогическая школа гораздо больше даст человеку в смысле его воспитания, чем картина Репина или стихи Брюсова [9].

Впрочем, описанную здесь точку зрения ⟨вряд ли⟩ кто-либо ста⟨нет⟩ защищать: она всеми почти признается устарелой. Но характерно для нашего антинаучного настроения умов, что исправляющие эту точку зрения попадают сами обычно впросак. Они говорят: «Поэт или живописец не задаются целью воспитывать и давать пищу интеллекту человеческому. Они стремятся доставить ему эстетическое наслаждение». Пока — это бесспорно. Но когда речь заходит о том, что именно обладает такой способностью возбуждать эстетическое впечатление, никто не в состоянии дать правильный ответ. Обычно понимается, что эстетическое впечатление доставляют человеку те предметы, которые выражаются, изображаются в произведениях искусства, т. е. мысли, картины природы и пр.

Но ведь совершенно ясно, что не предметы, выражаемые в искусстве, а само выражение их, вне зависимости от того, что выражается, производит на нас эстетическое впечатление. Сам по себе предмет способен, конечно, эстетически на нас действовать; но a priori ясно, что не всякий. Между тем любой предмет, будучи изображенным, выраженным, становится обладателем эстетической функции. И далее: природа действует на нас эстетически, но для этого ей нет нужды быть выраженной. Если же она выражена в стихах или картине, то только ее в ы р а ж е н и е и производит это эстетическое впечатление [10].

Защищаемая точка зрения не должна пониматься как презрение к человеческой душе, к духовному миру, к психологии автора. Вовсе нет. Мировоззрение и психология автора интересны сами по себе, н о н е к а к п р е д м е т ы и с к у с с т в а — вот что важно для нас [11].

Теперь мы приблизились к главной теме: как следует изучать искусство. Припомним, что мы различаем в произведениях искусства 1) материал, 2) форму. Что касается самого процесса оформления, то его можно изучать с двух точек зрения. Можно поставить себе целью выяснение психологической основы этого

процесса; определение тех факторов, которые направляют волю художника к созданию эстетически действующих вещей; изучение комплексов тех психических явлений, которые сопровождают самый процесс оформления материала, процесс творчества. Эти задачи будут решаться в психологических методах и являются предметом психологии творчества как особой главы общей психологии [12].

Но независимо от этой проблемы возникает потребность изучать самые приемы, посредством которых материал оформляется. Возникает задача исследовать приемы художника в их внутренней структуре [13]. Эта задача, поскольку приемы оформления в разных областях искусства содержат общие или родственные элементы, решается общей теорией искусства. Поскольку приемы обуславливаются самим материалом того или иного искусства, изучение их связано с изучением материала. Поясню это на примере поэзии, которая и является, собственно, предметом настоящих рассуждений [14].

Основной момент, определяющий искусство — выражение — осуществляется поэзией в языке. Поэтому мы говорим о языке как о материале поэзии. Но утверждение это скрывает подводные камни, о которые не раз уже расшибались неопытные мореплаватели. Дело в том, что сам термин «язык» не всеми точно и определенно понимается. «Язык есть средство для выражения мысли». Формально эта истина всеми усвоена; но почти неразрывная смежность между языком и мыслию привела к тому, что 1) языку перестали приписывать всякую иную функцию, кроме функции коммуникативной (сообщения), а 2) перестали вообще различать язык и мысль и отождествили оба эти явления.

Языку стали приписывать самостоятельное значение лишь постольку, поскольку он служит выражению мысли, и, с другой стороны, мысль наблюдалась лишь постольку, поскольку она выражена в слове. Между тем совершенно для нас непреложна неадекватность мысли и языка; мысль и язык друг друга не покрывают и являются фактами разного порядка [15]. Как мысль может осуществляться не только в слове, но и иными путями (например, в жесте; ср. также неоднократные признания мыслителей, что они мыслят, даже ⟨сочиняя⟩ книгу, вне слов [16]), так и язык имеет иные функции помимо коммуникативной. Таковы функции номинативная (названия), эмоциональная, эстетическая [17]. Ясно, что мы должны говорить о различных языках, в зависимости от той функции, которую язык несет.

Итак, прежде всего надлежит совершенно отчетливо различать выражение от самого предмета выражения. Тот же самый предмет может быть выражен различно — ср. «победитель при Аустерлице» и «побежденный при Ватерлоо». Ср. еще такое словосочетание, как «квадратный круг», где выражение не имеет своего предмета [18]. Принимая это во внимание, мы легко поймем, что язык может служить не только сообщению мысли, коммуникации, а может употребляться, между прочим, и ради самого

выражения как такового. Язык может употребляться с установкой на выражение, совершенно не имея в виду сообщения мысли. Эта-то установка на выражение и определяет язык как материал поэзии. Пусть — мысль изреченная есть ложь [19]. Но ведь само изречение обладает эстетической значимостью. Установка на выражение и является основным критерием различения языка поэтического от языков практического, эмоционального и др.

И если в языке практическом мы не фиксируем своего внимания на самом выражении, если, употребляя язык практический, мы задаемся прежде всего целью передать свои мысли слушающему, то язык поэтический никакой иной цели, кроме фиксации на этом выражении, не имеет, и вне этой фиксации поэзия, понятно, невозможна [20]. Не надо смущаться тем, что на практике выражение не дано, в большинстве случаев, вне выражаемого. Научимся разграничивать явления и отдавать каждому его место. Теперь ясно, что о поэтичности мы будем говорить не тогда, когда сияет луна и влюбленный поет серенады, а тогда, когда будем иметь дело с языком в его установке на выражение [21]. Теперь ясно, насколько элементарно ненаучны все попытки нашей официальной истории литературы, базирующие изучение поэзии на раскрытии личности и миросозерцания автора. Личность автора — сам по себе интересный объект для науки: но изучая ее, нельзя говорить о том, что изучаешь поэзию [22]. И при этом необходимо считаться еще с одним. Так как поэзия имеет чисто эстетические тенденции, осуществляя их в языке, то ясно и наперед, что личность автора не будет выражаться в поэзии в соответствии с действительностью [23]. Много курьезов можно привести из области интерпретации поэтических произведений как человеческих документов. И разве не прав Л. Толстой, когда доказывает, исходя из «Короля Лира», убожество духовного облика Шекспира? Т. е. если бы Шекспир действительно выражал свои идеи в «Лире» и если бы ценность этих идей являлась ценностью «Лира» как предмета искусства, то последний не заслуживал бы никакой иной квалификации, кроме толстовской [24].

Из всего вышесказанного вывод: так как история литературы имеет дело с художественными произведениями, скажем грубо, сделанными из языка, так как она имеет дело не с тем, что выражено, а с тем, ка́к выражено, причем это «как» определяется, конечно, всецело языком [25], то история литературы становится к лингвистике в отношение части к целому [26]. Иными словами, история литературы становится «поэтическим языкознанием». Поэтому она, как и практическое языковедение, которое обычно мы принимаем под термином «лингвистика», включает в себя отделы фонетики, грамматики, семасиологии и словаря [27]. Но, конечно, поэтика будет отличаться от практического языковедения точкой зрения. В этом отношении она должна строиться хотя и в лингвистических методах, но в тесном согласии с общей теорией искусств. Те приемы, которые создают формы, по природе своей

могут быть аналогичны в разных областях искусства; нужно только помнить, что, несмотря на сходную природу, приемы эти обуславливаются материалом, претерпевают изменения в зависимости от последнего. Так, методологически розно должна изучаться гипербола, поскольку мы говорим не о природе гиперболы, а о гиперболе поэтической и живописной. Спайка языковедения и поэтики — дело, конечно, не легкое, но насущно необходимое. Все затруднения объясняются, с одной стороны, многолетней антинаучной традицией истории литературы, с другой же — состоянием самого языковедения, которое в настоящее время слишком натуралистично и не научилось еще рассматривать язык с точки зрения его функции [28].

*

ФУТУРИСТЫ — СТРОИТЕЛИ ЯЗЫКА

Как и всякий социальный факт, наш язык есть объект культурного преодоления. То обстоятельство, что в нашем быту мы пользуемся языком импульсивно, следуя заданной, внушенной социальной норме, нисколько вышесказанному не противоречит. Все дело лишь в том, что язык как средство импульсивного, несознательного пользования — имеет свои строгие границы: речь «по инерции» — сменяется сознательным проникновением в систему языка, как только высказывание попадает в условия, вынуждающие говорящего оперировать своими языковыми способностями рационально, целесообразно. Поясню это простейшими примерами. Разговор за обеденным столом и ответ ученика на экзамене, теоретическая беседа с приятелем у себя на дому и спор на публичном диспуте, заметки в записной книжке и деловое письмо — существенно разнятся в отношении метода пользования языком. В то время, как первые члены этих параллелей характеризуются отсутствием отчетливости и стройности в воспроизведении заданной языковой системы, реализация вторых предполагает преодоление инерции языкового мышления, сознательную установку на организующие элементы языка. Особенно ясна эта установка в письме: в речи она часто затушевывается, в силу внешних условий, которые преодолеваются не всеми и не всегда. Но всякий литературный документ, в самом широком смысле этого термина, — будь то письмо, афиша, газета, дневник — вне зависимости от того, грамотным или полуграмотным человеком документ этот составлен, неизбежно носит следы осознания, своезаконной интерпретации организующих моментов языка в их системе. Понятно при этом, что чем сложнее социальные условия, определяющие данное высказывание, тем интенсивнее и это осознание. От наклейки о сдаче комнаты внаем и конферирования на митинге до поэтического

произведения и ораторской речи — лежит путь преодоления языковой инерции.

Так создается культура языка, уровень которой, в конечном счете, отвечает общему культурному уровню данной социальной среды. Крайние точки этой культуры определяются: с одной стороны — степенью грамотности массы, с другой — поэтическим творчеством данной эпохи.

Как бы ни определять существо и назначение поэзии — бесспорным представляется мне право лингвиста анализировать поэтические факты как факты языковые [1]. Если возразят, что поэтические навыки определяются не только наличной языковой системой, но и общими культурно-историческими условиями, то можно будет заметить, что и язык есть одно из таких культурно-исторических условий, определяемых предшествующей традицией и современными соотношениями. Всякая смена поэтических школ есть вместе с тем смена приемов поэтической организации языкового материала, смена навыков культурного преодоления языковой стихии. За последние годы немало было поломано копий, чтобы доказать, что система языка поэтического в корне отлична от системы языка практического. Вопрос этот я считаю в большой мере праздным: ни то, ни другое решение его — к существу дела нас не приближает [2]. Для того, чтобы обосновать лингвистическое исследование фактов, доставляемых поэтическим творчеством, — нет никакой нужды приписывать этому последнему трактование слова как самоценного, лишенного связи с окружающей обстановкой, материала [3]. Существенным должна быть признана наличность в поэзии культуры языка, что откровенно, без недомолвок, приводит нас к телеологической точке зрения, которой чураются лингвистические пуристы [4] и которую тщетно пытаются замаскировать сторонники «автономности» поэтического слова. (Ср. предлагаемое Р. Якобсоном определение поэзии как «высказывания с установкой на выражение» [5].) И вот, для историка культуры языка — поэзия футуризма, в силу причин, которые будут указаны ниже, — представляет интерес совершенно особый.

Язык, на котором говорит наше образованное общество, недаром называется литературным. Он действительно и в буквальном смысле создан нашей литературой XIX столетия [6]. Пушкин, над которым сильно еще тяготели архаические тенденции поэзии предшествовавшего века, отчетливо сознавал, что его поэтическая миссия есть вместе с тем и миссия культурно-лингвистическая. Вспомним пушкинскую прозу. «Ученость, политика, философия по-русски еще не изъяснялись» [7], — скорбно замечал Пушкин и посылал литераторов брать уроки русского языка у московской просвирни [8]. Свое дело пушкинский гений сделал, хотя и не он его завершил: просвирня была узаконена, стала каноном; элементы живого русского языка, языка широких социальных слоев, — получили литературную организацию, а из литературы организация эта была заимствована и образованным обществом того времени. Так, на русском языке стали изъясняться и «политика

с философией», и «дамская любовь» [9], и вместе с тем — литература [10].

Но формы поэзии, как и всякого иного искусства, развиваются диалектически. Возникая на почве противоречия, создавшегося в силу определенных причин между наличными художественными традициями и параллельными фактами быта, — они умирают, как только противоречие это устранено, но только для того, чтобы восстановить его вновь. Конкретная художественная задача решается, однако, каждый раз по-разному. Апелляция к московской просвирне не всегда убедительна. И если Пушкин, устраняя противоречие между пышностью державинского стиля и языком московской просвирни, шел по линии наименьшего сопротивления, принимая в своей культурно-лингвистической работе за образец второй член сопоставления, в данном его конкретном виде [11], то не так поступил российский футуризм, на долю которого выпала аналогичная миссия: устранить противоречие между языком современного ему быта и магическими чревовещаниями символистов. Футуризм не ограничился ролью регистратора «простонародного произношения»: куя новый язык для поэзии, он желал оказать влияние и на тот образец, коему следовал. В сущности говоря, и образца-то у него, в пушкинском смысле, не было[1*]. Пушкин мог руководиться живым образцом языка социальных низов только потому, что его работа по созданию культуры языка обслуживала узкий общественный класс, монополизировавший к тому времени у себя в руках всякую культурную работу. Говоря о философии и одновременно о дамской любви, Пушкин имел в виду дать язык тому классу, к которому он сам принадлежал и который не умел перевести с французского сло́ва prèoccupè. Но аудитория футуризма шире. Здесь идет речь о массовом языке. Тут уже негде «занимать». Стихи Маяковского:

Улица корчится безъязыкая
Ей нечем кричать и разговаривать [13] —

скрывают в себе куда более широкий смысл, чем это принято думать и чем, быть может, думает сам поэт [14]. Это сказано с такой же гениальной простотой, как пушкинское «по-русски еще не изъяснялись». И полнота смысла этого афоризма предстанет нам, если мы на минуту отрешимся от привычки переносить поэтические высказывания в область социально-общественных отношений, принимать все за метафору или аллегорию. Поймем слово «безъязыкая» буквально; условимся, что слово это говорит не о социальных только нуждах массы, но и о нуждах ее языковых. Улица — косноязычна, она не владеет речью, не знает языка, на котором говорит, следуя лишь слепому инстинкту. С д е л а т ь

[1*] Что касается использования футуристами диалектизмов и архаизмов, вычитанных в древних памятниках, то существенно отметить, что никакого канона здесь футуристы, не в пример пушкинской просвирне, не создавали. Это — лишь разведки, поиски материала [12].

я з ы к у л и ц ы — так можно на первых порах формулировать лингвистическую задачу футуризма, задачу, обусловленную естественной реакцией против парфюмерий символизма и исторически неизбежным стремлением преодолеть косноязычие массы.

Отсюда ясно, что, несмотря на определенное сходство условий, в каких пришлось выступить Пушкину и футуристам[2*], методы той и иной поэтической школы оказались в корне различными. Футуристы не руководились готовым образцом, они преодолевали тот массовый, разговорный язык, откуда черпали материал для своего языкового творчества. В этом-то и заключается наибольший интерес русского футуризма для лингвиста. Культура языка — это не только о р г а н и з а ц и я, как указывалось выше, но вместе с тем и и з о б р е т е н и е. Первая предваряет второе, но второе в определенный момент неизбежно заявляет свои права. Пора покончить с представлением о языке как о неприкосновенной святыне, знающей лишь свои внутренние законы и ими одними регулирующей свою жизнь. Вопрос о возможности сознательного воздействия на язык со стороны говорящего коллектива наукой в очередь, правда, еще не поставлен. Некоторые отдельные симптомы, однако, позволяют утверждать, что в более или менее ближайшем будущем вопрос этот станет актуальным. Поскольку учение о языке как о социальном факте, а не индивидуальном высказывании за последнее время стало уже прочным достоянием лингвистического мышления[17] — постольку неизбежной представляется фиксация научного внимания на проблеме социального воздействия на язык, проблеме языковой политики. Надо признать, наконец, что в нашей воле — не только учиться языку, но и д е л а т ь язык, не только организовывать элементы языка, но и и з о б р е т а т ь новые связи между этими элементами. Но изобретение — это высшая ступень культуры языка, о которой, в массовом масштабе, мы можем пока только мечтать. Изобретение предполагает высокую технику, широчайшее усвоение элементов и конструкции языка, массовое проникновение в языковую систему, свободное маневрирование составляющими языковый механизм рычагами и пружинами. У нас в России — для такой широкой культуры нет пока даже основных технических — не говорю социальных — предпосы-

---

[2*] Это сопоставление Пушкина с Маяковским не должно, однако, давать повода к недоразумениям. С точки зрения чисто литературной — творчество обоих поэтов не только не схоже, а прямо противоположно: если Пушкин — завершитель, канонизатор[15], то Маяковский и футуристы — зачинатели, революционеры. В этой связи вполне безупречным представляется мне само собою напрашивающееся и проводимое, например, Б. Эйхенбаумом сопоставление Маяковского с Некрасовым[16]. Но здесь меня интересует другое: для меня, в связи с постановкой вопроса о культуре языка, главное значение имеет работа поэта не на фоне привычных поэтических форм, а на фоне я з ы к а в о о б щ е. Вот эта тенденция к постановке вопросов общелингвистического характера, к вынесению языкового творчества за рамки собственно литературного письма — и дает мне основание сопоставлять Пушкина с футуристами, причем все ограничения, необходимые при таком сопоставлении, мною, конечно, имеются в виду.

лок: громадное большинство русского народа просто-напросто неграмотно. Да, массовый масштаб тут явно невозможен. Но русские футуристы показали нам, что здесь возможен масштаб стихотворения, поэмы. И это уже очень много. Это — начало.

Футуристы первые сознательно приступили к языковому изобретению, показали путь лингвистической инженерии, поставили проблему «безъязыкой улицы», и притом — как проблему поэтическую и социальную одновременно. Ошибочно, однако, было бы подразумевать под этой инженерией в первую очередь «заумный язык». Такая тенденция есть как у критиков футуризма, так и у представителей этого последнего, но она не верна: почему — будет показано ниже; пока же отмечу действительно характерную и важную для лингвиста черту футуристского словотворчества: последнее не столько лексикологично, сколько грамматично. А только таковым и может быть подлинное языковое изобретение, ибо сумма языковых навыков и впечатлений, обычно определяемая как «дух языка», — прежде всего создается языковой системой, т. е. совокупностью отношений, существующих между отдельными частями сложного языкового механизма. Следует настойчиво подчеркнуть и пояснить, что настоящее творчество языка — это не неологизмы, а особое употребление суффиксов; не необычное заглавие, а своезаконный порядок слов. Футуризм это понял. В то время, как те же символисты, разрешая предстоявшую им задачу обновления поэтического слова, рылись в исторических анналах и магических трактатах средневековья (поистине изумительный пример этого метода — последняя книжка Брюсова, «Дали», где пользование архивной пылью доведено до абсурда) и строили свою поэзию на «диковинных» словечках с готовой уже грамматикой, поэзия футуризма направила свои культурно-лингвистические поиски в толщу языкового материала, нащупывая в последнем пригодные к самостоятельной обработке элементы. Вряд ли нужно цитировать здесь снова «Смехачей» Хлебникова [18] — они слишком хорошо знакомы. Грамматическое творчество дано здесь в совершенно обнаженном виде: формальные возможности слова *смеяться — смех* детализированы почти исчерпывающе. Но вот на что следует обратить внимание. Мне приходилось, в качестве возражений против подлинности футуристского словотворчества, слышать замечания такого рода: какое же тут словотворчество, если берутся обыкновенные и всем знакомые суффиксы и приставляются к несоответствующему слову? [19] Но в том-то и дело, что грамматическое творчество — творчество не материальное. Оно завершается появлением не новых языковых элементов, а новых языковых отношений. И, конечно же, отношения эти создаются по методу аналогии: *дубрава* дает Хлебникову образец для *метава* и *летава, трущоба* — для *вольноба* и *звеноба, бегун* — для *могун* и *владун* и т. д.[20] Аналогия эта, однако, не всегда столь наивно-прямолинейна. У других футуристов, поэтическая работа которых не носит такого — пусть гениального, но все же лабораторного характера, как у Хлебни-

кова, грамматическое творчество не так обнажено, и элементы его приходится вылавливать из гущи всего материала. С этой точки зрения можно указать хотя бы на Маяковского [21]. Его грамматика — не детализована, однако она существенно сложна и изобретательна. Она может показаться даже сложнее хлебниковской именно в силу того, что она не обнажена — не строится на параллельных чисто словесных сопоставлениях. Так, в прологе к «Облаку в штанах» мы на второй строке встречаем: *выжиревший* — но слово это ни с чем непосредственно не сопоставлено, и лишь одиннадцатая строка — своим *вывернуть* — дает косвенное указание на возможность построения здесь аналогии, тогда как *изыздеваюсь* в 4-й строке и вовсе как бы висит в воздухе, и попытка привести данное образование в связь с системой в ее целом вынуждает нас обратиться к прочим страницам поэзии Маяковского. То же можно отметить и в синтаксисе обоих поэтов. Дабы не идти далеко, сошлюсь на соответствующие страницы работы Р. Якобсона «Новейшая русская поэзия», дающей достаточное количество показательных примеров синтаксического изобретения у Хлебникова и Маяковского [22]. Сюда же можно отнести и беспредложные опыты Давида Бурлюка [23]. Можно было бы, конечно, нарисовать здесь более широкую и исчерпывающую картину грамматического творчества футуристов — но, думается мне, это не моя задача. Подробный анализ подобного рода материала завел бы нас слишком далеко. Здесь же я хотел наметить лишь несколько основных методов футуристской языковой инженерии и поставить их в связь с общей проблемой культуры языка.

Как на один из таких основных методов — укажу еще на прием, получивший в поэтологических трудах последних лет удачное определение: п о э т и ч е с к а я э т и м о л о г и я [24]. Весьма примечательный пример подобного рода этимологии дает пришедшая мне на память латышская сказочка, гласящая: «peeci vilki vilku vilka» [25], что, примерно, можно перевести: «пятеро волков волокли волка». Великолепные образцы подобного рода поэтических этимологий даны Н. Асеевым во «Временнике» № 1, где сопоставляется ряд слов с начальным слогом *су* [26]. Этимологии эти иллюстрируют дар поэта не меньше, пожалуй, чем его стихи. А вот пример подчеркнутой поэтической этимологии из стихов того же Асеева:

Со сталелитейного стали лететь
Крики, кровью окрашенные,
Стекало в стекольной, и падали те,
Слезой поскользнувшись страшною [27].

Примеры подобных же поэтических этимологий в изобилии доставляет нам творчество Маяковского (ср. «Наш марш»), Хлебникова. Не буду множить этих примеров. Вместо этого попытаюсь предупредить возможное недоразумение при оценке приема поэтической этимологии с точки зрения культуры языка. Каково отношение между поэтической этимологией и языковым изобретением?

Все дело в том, что и звуковое творчество может быть творчеством подлинно языковым, однако лишь постольку, поскольку имеются в виду звуки именно языка, а не звуки как психофизиологические акты просто (ср. ниже о «заумном» языке). Поскольку звук как поэтический материал берется в связи с его семантической окраской, с его значимостью — мы имеем возможность говорить о творчестве в области некоей «звуковой грамматики» [28]. В этом отношении чрезвычайно показательны рассуждения Хлебникова о «внутреннем склонении» слова [29]. Особенно удачен здесь термин склонение, всецело соответствующий сказанному выше о «звуковой грамматике». Примечательны также рассуждения покойного поэта о том, что «языком рассказана световая природа нравов, а человек понят, как световое явление», — в «Лирене». Здесь Хлебников сопоставляет такие слова, как *жечь — жить, мерзость — мерзнуть, стыд — стужа, злой — зола* и т. п.[30] Теперь будет понятна работа в области формы слова, взятого в качестве единицы языковой системы. Об изобретающем же характере этого рода языкового творчества — достаточно ярко свидетельствует уже самый факт обнаженно-словесных упражнений Асеева и Хлебникова.

Все вышеприведенные ссылки на поэзию футуристов отнюдь не имеют целью установление каких-либо образцов для массового языкового строительства. Последнее будет определяться не лабораторным материалом поэтов, а социально-языковыми нуждами, теоретический учет которых будет производиться наукой, а разрешение их — мастерами слова, поэтами. Примеры наши, однако, показательны в отношении принципиальном: они вскрывают направление, в каком вообще возможна языковая инженерия, показывают, как принципы языковой работы поэтов могут быть осмыслены в быту.

Приближаясь, таким образом, к постановке вопроса о слове как своего рода производстве, — мы не уяснили себе еще, однако, в этой связи роли «заумного языка». О «заумном языке» поговорить тем более необходимо, что представление об этом феномене у нас создалось крайне запутанное и неосмысленное. Место и природу «заумного языка» надо выяснить раз навсегда — точно и определенно. Конечно же — «заумный язык» никак языком называться не может, и в этом отношении так же смешны защитники «зауми» как некоего «интернационального» языка, как и ярые его противники, вопиющие о «бессмыслице». Смешны — потому что ни те ни другие не бьют в точку. Объяснюсь. «Заумный язык» — это contradictio in adjecto. Кто-то удачно сказал, что язык непременно должен быть «умным». Это бесспорно, ибо самое понятие язык предполагает за собою понятие смысл. Отсюда — «заумное» стихотворение как таковое — асоциально, ибо — непонятно, бессмысленно. Мало того — «за мный язык» это даже не звуковой язык, как пытаются утверждать некоторые. Это даже не «токмо звон» Тредиаковского [31]. Выше было указано, каг возможен звуковой язык, в какой плоскости лежит граммати-

ческое его осознание. После долгих мытарств современная лингвистика пришла, наконец, к утверждению, что звук языка является таковым лишь постольку, поскольку он значим, соотносителен в системе [32]. Поэтому ясно, что «стихи» Крученых, взятые сами по себе, — это чистая психология, обнаженная индивидуалиэация, ничего общего с системой языка как социальным фактом — не имеющая [33].

Все это, однако, было бы справедливо лишь в том случае, если бы мы не имели в виду культурно-организующей функции языка, не ставили перед собою вопроса о слове как производстве. И здесь легко доказать, что если книжки «стихов» Крученых — факт асоциальный, то в приложении к быту — «заумь» сразу же теряет свой индивидуализм, психологизм. В самом деле, многие ли обратили внимание, что, например, названия наших кинематографов — сплошь заумные. «Уран», «Фантомас», «Арс», «Колизей», «Унион» и т. д. и т. д. — все это слова, понятные разве лишь филологу, да и то лишь тогда, когда он не обыватель. Социальной значимостью эти слова, казалось бы, не обладают никакой. Не лучше обстоит дело и с названиями других предметов широкого социального потребления. Возьмем папиросы «Ява», «Ира», «Зефир», «Капэ», даже «Посольские» (здесь реальное значение слова совершенно выветрилось) — все это, в свою очередь, слова абсолютно бессмысленные, заумные. Но они остаются таковыми лишь до тех пор, пока они оторваны от своего, так сказать, предметного бытия, от своей производственной базы. Если непонятно слово «Уран» вообще, то кино «Уран» не внушает никаких решительно сомнений. Полной социальной значимостью обладает и сочетание — «Папиросы „Ява“». Элементарное лингвистическое соображение покажет, в чем тут дело. «Заумный язык» как язык, лишенный смысла, — не имеет коммуникативной функции, присущей языку вообще. За ним, таким образом, остается роль чисто номинативная, и таковую он с успехом может выполнять в области социальной номенклатуры [34]. Поэтому — вполне возможны папиросы «Еуы», что будет нисколько не хуже, а может быть и лучше — папирос «Капэ». Если можно назвать кино «Арс», то с одинаковым результатом то же кино можно окрестить и «Злюстра». И почему — если есть часы «Омега» — не может быть часовой фабрики «Воэоби»? Наконец, почему можно заказать себе в ресторане «Трипльсеккуантро» и нельзя подать на стол порцию «Рококового рококуя»? [35]

Так определяется роль зауми в общей системе культуры языка. В соответствии с вышесказанным мы можем поэтому рассматривать заумные «стихи» как результаты подготовительной, лабораторной работы к созданию новой системы элементов социального наименования. С этой точки зрения заумное творчество приобретает совершенно особый и значительный смысл. Звуки, предназначаемые для выполнения социально-номинативной работы, — не только могут, но и должны быть бессмысленны [36]. Вместе с тем наличные фонетические возможности языка должны быть строго

проверены критическим ухом поэта, их удельный вес требует точного учета — а именно это и дают нам опыты Крученых. Другими словами — мы имеем здесь снова изобретение, ценность которого тем более ясна, что оно основано на тонком различении между функциями языка.

Полагаю, что и тех немногих примеров, которые приведены выше, достаточно для того, чтобы уяснить себе значение футуристской поэзии для массового языкового строительства, задача которого, на известной ступени общего культурно-технического совершенства, неизбежно станет перед человечеством. Понятен поэтому взаимный интерес, связывающий лингвистов с поэтами-футуристами. Если не все лингвисты заинтересованы футуризмом, поскольку не все они ставят перед собой вопрос о возможности особой языковой технологии, то зато все решительно футуристы-поэты тянутся к теории слова, как стебель к солнечному свету. Притом — теории *чисто лингвистической*, а не какой-либо гершензоновской или в стиле Андрея Белого. Не «магия слов», а внутренний механизм слова влечет к себе футуристов [37]. Именно поэтому футуристское слово культурно. Нет нужды, что оно нарушает традиции. Культура — не голая цепь традиций, мы хорошо это знаем по проделанному нами социальному опыту. Культура организует, а потому требует и разложения — она строится противоречиями. Гениальный французский ученый обмолвился: недопустимо, чтобы языком занимались только специалисты, подразумевая под последними лингвистов [38]. И вот — вне рамок науки, первой к овладению «тайной» слова подошла футуристская плеяда. В этом ее историческая заслуга. Работа ее, конечно, никак не окончена. Вернее — она лишь намечена. Для продолжения ее нужен синтез теории и практики — науки о слове и словесного мастерства. Синтез этот намечается постановкой вопроса о культуре языка. Ибо — закончу тем, с чего начал — язык есть объект культурного преодоления в нашем социальном быту.



ПОЭТИКА. ЛИНГВИСТИКА. СОЦИОЛОГИЯ
(Методологическая справка)

I

У всякой науки есть свой собственный предмет. Аксиому эту, столь неосторожно забытую нашими историками литературы, превратившими свою науку в свалочное место для всякого рода «культурно-исторических», «психологических», «биографических», «социологических» и иного рода отбросов, за последние годы вспоминают все чаще: ее упорно навязывают нашему внима-

нию теоретики многочисленных наших поэтологических «школ», ее заново начинают на старости лет усваивать многие из представителей «дореформенной» науки о литературе, словом — поэтика, история литературы тож, занята сейчас усиленными поисками своего утерянного предмета [1].

Успешны ли эти поиски?

И да, и нет.

Они успешны формально: к чему бы конкретно поиски эти ни приводили, результаты их важны уже одной силой своего отрицания. Мы начинаем, благодаря этим поискам, понемногу научаться хотя бы тому, что н е есть предмет поэтики (resp. истории литературы). Мы начинаем понемногу понимать, что смешны и ненаучны наивные социологические и бытоописательные потуги разного рода «специалистов», строящих свои выводы на наивно-реалистическом понимании художественного произведения как житейского протокола или «дневника души» [2]. Так постепенно суживается круг поисков, пока он не приводит нас к той простой мысли, что наука о литературе изучает с а м о е л и т е р а т у р у, а не нечто иное; что исследователь художественного произведения имеет своим предметом с т р у к т у р у этого произведения, а не моменты, созиданию этой структуры сопутствующие во временно́м или психологическом отношении [3].

Но здесь мы ставим точку. Круг сужен еще не до последних нужных нам пределов; и если мы знаем, что надо изучать структуру поэмы или романа, то мы не знаем еще, что̀ же такое эта структура сама по себе, как ее надлежит разуметь принципиально. И вот здесь-то выясняется, что предмет поэтики, в сущности, далеко еще не определен и не отграничен. И именно сюда должно быть направлено наше методологическое внимание в первую очередь. Цель настоящих заметок — дать схему, хотя бы первоначальную только, черновую, с помощью которой можно было бы добраться до раскрытия истинного содержания научной дисциплины, получившей у нас имя поэтики.

Одновременно — заметки эти должны наметить путь, на котором возможно было бы отграничение поэтики как sui generis науки от прочих дисциплин.

II

Из каких же элементов складывается структура поэтического произведения?

Материал поэзии — язык. Формула эта всем достаточно хорошо известна [4]. Но самое понятие «язык» требует некоторой детализации и уточнения. О «языке» мы говорим в разных смыслах. С одной стороны, мы говорим о «русском языке XIX столетия», с другой — о «языке Пушкина». Иными словами, когда мы говорим «язык», мы еще не знаем, язык племени, общества, класса, сословия мы имеем в виду или же лишь язык индивидуума, того или иного члена данной говорящей среды. Конечно, понятие «язык» — поня-

тие социальное[5]: язык предполагает не только пользование им говорящим субъектом, но одновременно и понимание его слушающим. В этом смысле язык есть некая система, которая, равно как и отдельные ее элементы, обладает социальной значимостью и немыслима вне определенной среды, рассматривающей данную систему как некую общеобязательную норму[6]. Но несмотря на все это, мы знаем также, что эмпирически норма эта не только часто, но просто всегда нарушается. Мы знаем, что нет двух эмпирических говорящих, артикуляции которых, к примеру, в точности совпадали бы и были бы неотличимы одна от другой. И именно это обстоятельство служило почти постоянным камнем преткновения для лингвистов, которые, имея дело с отдельными высказываниями отдельных говорящих, попавших в поле их наблюдения, невольно становились жертвами аберрации и начинали утверждать, что никакого реального языка, кроме языка индивидуума, — не существует[7]. Для нас, конечно, понятно, что это — лишь грубый эмпиризм, игнорирующий логику и действительность в точном смысле. Но когда мы возражаем на это, что язык — есть понятие социальное, мы еще не отвечаем на вопрос: а как же быть с индивидуальными отклонениями, которые и составляют ведь реальное содержание эмпирически наблюдаемого.

За последнее десятилетие, примерно, этот, с виду каверзный, вопрос получил в науке не только удовлетворительное, но и весьма продуктивное решение. Я имею в виду теорию блестящего французского лингвиста де Соссюра, который в своем «Курсе общей лингвистики» (издан в 1914 году учениками автора, уже покойного[8]) в качестве первой и основной проблемы теоретической лингвистики выдвигает именно это разграничение между языком как явлением социальным и языком как индивидуальным высказыванием. Де Соссюр решает этот вопрос следующим образом. В самом общем виде мы имеем дело не с языком, а с речью вообще (le langage). В этом общем понятии речи мы выделяем две стороны: собственно язык (la langue) и индивидуальное говорение (la parole)[9]. Язык собственно — есть язык как социальное явление, говорение же — явление порядка индивидуального. Собственно язык следует понимать как «норму, которой подчинены все другие проявления речи». Это — «социальный продукт речевой способности и совокупность необходимых условий, принятых данной социальной средой для того, чтобы дать возможность индивидууму этой способностью пользоваться»[10, 1*]. Естественной принадлежностью человека является не речь вообще, продолжает далее де Соссюр, а способность конституировать собственно язык, т. е. систему раздельных знаков, соответственно относящихся к раздельным идеям[12]. Язык в этом смысле — это «лингвистическая способность по преимуществу (faculté linguistique par exellence)». Что же касается индивидуального говорения — то оно не появля-

[1*] Ничего общего данный способ выражения с теорией «общественного договора», конечно, не имеет[11].

ется иначе, как «с помощью орудия, созданного и приспособленного коллективом», т. е. языка собственно [13].

Итак, язык как средство коммуникации — реален лишь постольку, поскольку он социален, поскольку он — норма, подчиняющая себе индивидуальные высказывания. Именно этим и объясняется, что при многочисленных различиях, существующих между артикуляциями тех или иных индивидуумов, все они сознают единство своего языка, понимают, что говорят на одном и том же языке [14]. С другой стороны, проводя вышеуказанное различение между тремя понятиями: речь, собственно язык и говорение, мы отделяем не только индивидуальное от социального, но и существенное от побочного; так, человек, в известном возрасте лишившийся способности речи (вследствие какой-либо болезни, например), не теряет еще вследствие этого способности собственно я з ы к о в о й: можно онеметь, не потерявши в то же время возможности читать и слышать чужую речь [15]. Иначе говоря, собственно язык, la langue, есть заданная социальная норма, которой мы пользуемся импульсивно, инстинктивно, следуя своей природной способности, а не велениям разума, воли или чувства.

Смешно, однако, было бы отрицать участие разума, воли и чувства в нашей языковой деятельности. И вот, если мы хотим выяснить степень и долю этого участия, то мы должны точнее уяснить себе, что́ же такое индивидуальное говорение, чем оно обусловлено и как оно реализуется в действительности. Говорение возможно лишь на базе собственно языка. Какие бы крупные индивидуальные отклонения мы ни встречали в речи того или иного говорящего, мы всегда должны помнить, что отклонения эти есть и м е н н о о т к л о н е н и я от нормы, а не ничем не связанные психофизические отправления. Говорение индивидуума не может быть понятно без знания языка как коллективной способности, это говорение определяющей. Но если язык собственно предполагает пассивное, закономерное пользование им со стороны говорящего, то говорение всегда есть акт волевой, сознательный [16]. В говорении, ⟨считает⟩ де Соссюр, мы должны различать не только сопутствующие ему моменты произнесения (т. е. эмпирические оттенки артикуляции), но также и «комбинации, при помощи которых говорящий использует языковые нормы с целью выразить свою личну́ю мысль» [17].

Разовьем это последнее положение де Соссюра несколько дальше, и мы без труда убедимся, что различие между собственно языком и говорением — есть не что иное, как различие между я з ы к о м в о о б щ е и с т и л е м. Здесь — наш опорный пункт в выяснении природы поэтической речи. В самом деле. Нормативность языка как социальной, коллективной способности нельзя понимать слишком прямолинейно. В языке, как уже было указано выше, все двойственно и внутренне противоречиво. Неоспоримо, конечно, что грамматика русского языка на нынешней ступени его развития есть для нас нечто общеобязательное, нормативное: это комплекс правил, коими мы руководствуемся в нашей языковой

деятельности. Но правила эти не списаны с потолка, они почерпнуты грамматической наукой из самой речевой действительности. Таким образом, определяя наше говорение, правила эти в то же время сами, в свою очередь, определяются нашим же говорением, т. е., в конечном счете, тем, что они же определяют. Иными словами — собственно язык, грамматическая структура языка как явления социального есть лишь отграниченное определенными рамками поле для нашей языковой деятельности. Это — база, отправляясь от которой и оставаясь в рамках которой, мы все же творим наш язык. Это — норма, подлежащая использованию, интерпретации со стороны говорящего индивидуума. Вот это-то творчество языка, интерпретация и использование в определенных целях заданной языковой системы[2*] и составляет реальное содержание того, что де Соссюром названо la parole [19]. И если лингвистика как наука о языке социальном, предполагающем прежде всего общение, коммуникацию, взаимное понимание, с полным правом игнорирует говорение, что, собственно, является ее обязанностью даже [20], то поэтика, которая заинтересована словом как материалом какого-то построения, которой язык важен как элемент, лежащий в основе целесообразно построяемой структуры, естественно должна обратиться к говорению, являющемуся волевой надстройкой над системой наперед данных уже, навязанных нам языковых знаков. Поэтика, так понимаемая, есть лишь часть стилистики, изучающей явления языка под углом зрения целесообразного использования его говорящими, анализирующей индивидуальное говорение в зависимости от цели, этим говорением преследуемой [21]. Остается, следовательно, найти такие дополнительные характеристики поэтики как дисциплины, которые позволили бы нам провести грань между предметом стилистики в целом и предметом поэтики как части внутри этого целого.

III

Естественнее всего было бы, если бы мы предположили, что поэтика определяется в кругу стилистических дисциплин по признаку цели, преследуемой поэтическим говорением, в отличие от иных стилистических целей. Ведь самое понятие стилистики в основе своей связано с понятием цели: стилистическое построение есть построение целевое, целесообразное, а следовательно, различные типы этих построений могут между собою различаться по тому, какая цель тому или иному построению предпослана, каково структурное задание каждого такого построения в каждом отдельном случае [22]. И в самом деле, не трудно убедиться, что ораторская речь, например, отличается от поэмы или стихотворения прежде

[2*] В этом именно смысле и следует понимать слова де Соссюра о «комбинациях» как методе «использования» ⟨т. е. преодоления. — *Г. В.*⟩ языковых иорм» [18].

всего, нагляднее всего именно целью, какая преследуется первой в отличие от последней. Цель эту, однако, меньше всего следует понимать психологистически. Она не в том, чего хочет реально, житейски оратор или поэт, а в самом соотношении словесных элементов, создающих данное стилистическое построение. Цель, задание стилистического высказывания понимается мною, таким образом, чисто структурно: сама структура данного высказывания — соотношением, сопоставлением, композицией своих элементов — вскрывает стилистическое задание, обусловливающее все высказывание в целом. Вскрыть это задание поэтому можно не психологическим анализом, а только методом интерпретации, так сказать — методом «критики структуры», в pendant к филологической критике текста [23]. Так и наше сопоставление речи ораторской и речи поэтической должно показать, что, в то время как ораторская речь построена, главным образом, на использовании экспрессивных моментов языка, в прямой связи со смыслом не находящихся, но его дополняющих, речь поэтическая строится путем сопоставления, сталкивания между собою самостоятельных элементов языка как таковых, что приводит к игре на противопоставлении собственно языковых форм соответствующим им формам логическим [24]. Само собою понятно при этом, что оттенки эти всегда почти переплетаются, одни приемы перекрещиваются с другими; однако правильно поставленная «критика структуры» всегда покажет нам, где лежит главная структурная тенденция, замысел, задание того или иного стилистического явления. И если мы, к примеру, найдем целый ряд экспрессивных моментов в поэтической речи, то правильный анализ, тем не менее, покажет, что не здесь лежит акцент этой речи, что экспрессия здесь лишь дальнейший осложняющий основную композиционную схему прием, под покровом которого мы должны найти и специфическую поэтическую тенденцию, сводящуюся, в конечном счете, к разложению структуры языка на ее элементы, которые вслед за тем конструируются заново, в отличную от собственно языковой схему, где соотношения частей передвинуты, смещены, а следовательно, обнажена и точно высчитана самая значимость, валентность, лингвистическая ценность этих составных частей [25]. Иными словами, поэтическое творчество — есть работа над словом уже не как над знаком только, а как над вещью, обладающей собственной конструкцией, элементы которой переучитываются и перегруппировываются в каждом новом поэтическом высказывании [26]. Значит ли это, однако, что поэтическая работа не есть работа над смыслом? Ни в коем случае, ибо и смысл здесь берется как вещь, как материал стройки, как одно из звеньев конструкции. Мало того. Слово, взятое как вещь, если только оно слово, продолжает испытывать на себе действие всех тех же законов, какими обусловлена жизнь слова вообще, которые привинчивают всякого рода надстройки в обла-

сти говорения к прочной, нормативной базе собственно языка[3*].

Итак, слово как вещь — вот где следует искать разграничительную линию между явлением поэтическим и иными стилистическими явлениями. Какое бы стилистическое построение, за исключением поэтического, мы ни взяли, ни одно из них не обусловлено заданием, которое трактовало бы слово как особый предмет, а не как форму только [28]. Но когда мы ставим вопрос о цели, задании стилистического высказывания в такую плоскость, как это сделано выше, то тем самым мы, очевидно, приходим к вопросу о функциональных различиях в языке [29]. И действительно, наряду с признаком цели и одновременно с ним отграничить область поэтического в кругу стилистических явлений должен помочь нам также признак функции. Взятое в смысле вещи, слово выполняет функцию, слову как знаку не присущую. Иные называют эту функцию эстетической [30]. Я предпочитаю быть более осторожным: пусть это будет функция просто поэтическая: слово может быть поэтическим, не вызывая в то же время никаких эмоций, в том числе и эстетических [31]. Но если назвать эту функцию поэтической, но тут же необходимо дать ее характеристику, поскольку не хочешь заслужить упрек в незнакомстве с некоторыми основными логическими предписаниями. Характеристика же этой функции должна быть наперед уже ясна из того, что выше было сказано о тенденции, лежащей в основе всякого поэтического высказывания. Иными словами, если функция коммуникативная делает возможным социальное общение через слово, то функция поэтическая знакомит воспринимающего с самой структурой слова, показывает ему элементы, из которых эта структура складывается, обогащает его сознание знанием о новом предмете — слове. Поэтическая функция через слово рассказывает нам, что́ такое само слово, тогда как через посредство остальных функций слова мы распознаем всегда другие предметы, бытием своим от слова отличные: остальные функции нам рассказывают через слово о чем-то другом[4*].

Предмет поэтики, таким образом, выясняется. Поэтика вступает в свои права всякий раз, когда лингвистическое исследование наталкивается на явление говорения, обусловленного поэтическим заданием и поэтической функцией, понимаемыми в смысле отношения к слову как к вещи, к предмету. Отсюда, между прочим, следует также, что поэтика имеет своим предметом вовсе не только так называемые «поэтические произведения», где моменты поэтические в нашем смысле превалируют над остальными, а именно

[3*] Отсюда, между прочим, следует, что теория, проводящая принципиальное различение между словом практическим и словом поэтическим, не выдерживает никакой критики. Поэтическое слово — это то же практическое слово, только поданное, так сказать, «под иным соусом» [27].

[4*] Следует лишь не упускать из виду, что, приобретая функцию поэтическую, слово тем самым не теряет остальных своих функций, в том числе и коммуникативной; последние лишь обрастают новым конструктивным моментом [32].

эти поэтические моменты, которые могут, конечно, встретиться не только в книжке стихов или в романе, а решительно повсюду, даже в самой обыденной речи, будучи перемешаны с явлениями иного порядка [33]. Думаю, что и в поэзии, т. е. в литературном творчестве, не все явления всегда поэтичны в нашем смысле, и только строгий, четкий анализ укажет, где слово поэтично и где появление его обусловлено заданиями не поэтическими. Так, поэтика находит себе настоящее основание в лингвистике как науке о языке вообще. Так, поэтика возможна только через лингвистику, которая указывает ей, где кончается собственно язык и где начинается говорение. Запасшись знанием общелингвистических законов, регулирующих жизнь языка в любых его проявлениях, и отыскав в кругу явлений стилистических (т. е. явлений говорения), на основании вышеуказанных специфицирующих признаков, факты поэтические, исследователь начинает эти последние классифицировать, описывать, комментировать и т. п.

Остается сделать еще одно замечание. В начале я излагал проводимое де Соссюром различение между собственно языком и говорением как между явлениями социальным и индивидуальным. Предвижу недоуменный вопрос: что же, разве поэтические факты — асоциальны? Такое недоумение, может быть, было бы и законно, но свидетельствовало бы, по крайней мере, о недогадливости вопрошающего. Конечно, взятое само по себе, эмпирически-конкретное говорение, в том числе и говорение поэтическое, есть факт асоциальный. Все дело, однако, в том, что стилистика вообще и поэтика в частности рассматривают такие конкретные говорения как элементы *особой системы*, построяемой сверх системы языка собственно [34]. Говорение есть индивидуальный творческий, волевой акт. Но несколько таких актов — уже не сумма индивидуальных актов только, а их *система*, обладающая, в свою очередь, общеобязательной значимостью, смыслом [35], хотя бы и в узких, но все же социальных пределах. Такая система поэтических говорений и есть, собственно, действительный предмет поэтики, которая, однако, не может не отправляться от понимания стиля как явления, обусловливаемого преодолением со стороны говорящего индивидуума навязанной, заданной социальной нормы собственно языка. В этом смысле можно, следовательно, сказать, что задача поэтики состоит также и в том, чтобы проследить, *как индивидуальное говорение превращается в элемент новой «нормальной» системы*, покрывающей собою систему обычных языковых норм [36].

IV

Моя черновая схема выполнена. Но вот приходит социолог и говорит нам, примерно, следующее:

— Для меня всякое языковое, в том числе и стилистическое, явление — есть прежде всего продукт общественных отношений на определенной ступени развития общественных форм. Между

тем эту сторону дела вы, как будто бы, вовсе игнорируете, хотя в то же время не отрицаете, а даже с особым тщанием подчеркиваете, что язык есть явление социальное, вне общественной среды немыслимое. Утверждая это, вы в то же время каким-то непостижимым образом ухитряетесь при анализе функции и тенденции поэтического высказывания ни слова не сказать о зависимости между той или иной формой данного высказывания и сопутствующими этому высказыванию элементами общественной структуры. В силу этого ваши построения следует признать неверными. Очевидно, раз поэтическое явление есть явление социальное, то отграничение его от остальных смежных явлений должно лежать также в плоскости социологической.

Нашему воображаемому социологу на это мы могли бы ответить следующее:

— Если лингвист говорит, что исследуемая им область явлений обнимает факты социальные, то это еще не значит, что именно он должен изучать конкретную социальную природу фактов, подлежащих его ведению. Вы правы в том смысле, что социолог, который хочет осмыслить для себя лингвистические или стилистические явления, должен быть для этого одновременно и лингвистом, по крайней мере, должен понимать то, что ему лингвист расскажет. Но отсюда никак еще не следует, что лингвист должен быть социологом, хотя социология и может во многом ему помочь. Социальная природа и социальный смысл лингвистических и стилистических явлений могут быть установлены лишь после того, как установлены сами эти явления. Без имманентного лингвистического анализа социология ведь не будет в состоянии решить даже того, какими фактами следует ей оперировать при выяснении общественного содержания тех или иных лингвистических явлений, ибо для этого наперед нужно иметь в руках самые факты. Факты ведь не суть нечто данное и всем известное — их нужно искать и добывать [37]. Так вот, если вы не хотите оперировать фикциями, если хотите строить свои социологические теории на основании достоверного материала, то потерпите, пока лингвист не закончит своего лингвистического анализа и не покажет вам нужные вам факты наглядно, воочию. В противном же случае вы уподобитесь всем тем нашим высокоученым историкам литературы, которые дают, например, социологический анализ романа Тургенева на основании писем писателя к Виардо или натуралистически понимаемых реплик его героев.

И в самом деле: поэтика, как и лингвистика, — дисциплины не объясняющие, а описательные, или же — технические, в лучшем случае[5*]. Объясняющий элемент в лингвистических построениях — минимален. Лингвист может «объяснить», что такая-то языковая

[5*] Когда лингвистика ставит себе проблемы технические, то помощь социологии для нее приобретает особую ценность. В этом случае соотношение меняется: социология выдвигает задание, проблему, которую вслед за тем лингвистика решает уже своими, имманентно-лингвистическими методами.

форма возникла путем такого-то изменения в форме другой; поэтика может «объяснить», что такая-то поэтическая форма стоит в зависимости или обусловлена исторической преемственностью от формы другой, — но не больше. Для большего же, конечно, нужны иные методы. Для того, чтобы факты эти действительно объяснить, их нужно ввести в соответствующий объяснительный контекст. И только здесь наступает черед социолога. Социология и может явиться таким объяснительным контекстом, но лишь в том случае, если она действительно будет объяснять уже установленные факты, а не добывать эти факты из области чуждой ей дисциплины самостоятельно [38].

Что же касается, в частности, поэтики, то здесь задача социолога совершенно ясна и прозрачна. Раз навсегда должен порвать социолог с недостойными имени науки претензиями и потугами, характеризующими все многотомное творчество представителей нашей официальной науки о литературе. Поэтические факты как факты, отражающие высшие достижения столь важной социальной деятельности, каковой является деятельность языковая, должны, конечно, иметь надлежащее социологическое объяснение. Но нужно объяснять факты, а не фиктивные, лишенные всякого реального содержания фантастические абстракции. Социологу крайне важно знать, что́ такое литература. Ему необходимо поставить историю развития литературных форм в связь с историей развития форм общественных. Так пусть же он знакомится с тем, что́ являет собой история литературы, по научным работам, а не по исследованиям тех, которые, не понимая и не решая своей собственной задачи, в то же время предвосхищают его, социолога, задачу. Если же таких научных работ еще нет, то пусть потерпит социолог: они будут [39].

*

ХЛЕБНИКОВ

Хлебников однажды написал про себя следующее: «Я задался вопросом, не время ли дать Вам очерк моих работ, разнообразием и разбросанностью которых я отчасти утомлен. Мне иногда казалось, что если бы души великих усопших были обречены, как возможности, скитаться в этом мире, то они, утомленные ничтожеством других людей, должны были бы избирать, как остров, душу одного человека, чтобы отдохнуть и перевоплотиться в ней. Таким образом, душа одного человека может казаться целым собранием великих теней. Но если остров, возвышающийся над волнами, несколько тесен, то неудивительно, если они время от времени сталкивают одного из бессмертных опять в воду. И таким образом состав великих постоянно меняется. . .» [1]

Эта реально-биографическая ссылка могла бы показаться неуместной в отношении написанного Хлебниковым. То, что написано Хлебниковым, — в реально-биографическом комментарии для понимания своего не нуждается: есть такие «неличные» поэты — Хлебников из их числа [2]. Но мы, инстинктивно почти, ищем все же биографических справок, ибо, читая Хлебникова, хотим также понять и то, что поэтом написано н е б ы л о. Последнее чуть ли не важнее первого [3]. Мы недоумеваем — какая же, в самом деле, притягательная сила поддерживает нас в этом героическом переходе через бездонные пропасти и мрачные провалы хлебниковского косноязычия, которым даже сам поэт, по живому его признанию, был «отчасти утомлен». Усвоение Хлебникова — это мучительный процесс разгадывания по немногим намекам того, что могло бы быть написано поэтом, что он должен был бы написать, если бы — не его биография [4].

Жестокая судьба Хлебникова нам всем — еще современникам поэта — хорошо известна. И не о ней сейчас речь — оставим эти «естественные» объяснения специалистам своего ремесла. Не только внешняя судьба Хлебникова — вечная нужда, вечное непонимание, улюлюкание образованной толпы, странные психические предрасположения — повинна в том, что из человека, наделенного несомненными признаками поэтической гениальности, в конечном итоге — будем честны хотя бы перед памятью поэта — ничего не вышло; на этот итог Хлебников был осужден уже самими внутренними качествами своего таланта, самою структурою своей личности, тем культурным типом, какой был в ней исторически воплощен [5]. Мне кажется позволительным думать, что эта основная характеристика хлебниковской личности ярко и точно указана самим поэтом в том признании, которое приведено выше. Хлебников и в самом деле был способен казаться — и, прежде всего, самому себе — целым собранием блуждающих великих теней, жаждущих воплощения и отдыха. И, вместе с поэтом, мы не станем, конечно, удивляться, что скорбные рамки жизненной судьбы Хлебникова не могли вынести этого вечного напряжения, что «бессмертным» в рамках этих оказалось тесно. Пейзаж древних культур, чувством которого в высшей мере обладал Хлебников, своеобразная лингвистическая метафизика, на фоне которой мелькают замечательные словотворческие догадки, дневник Марии Башкирцевой и квазиматематические исчисления о судьбах человечества, «Труба Марсиан» и кресло Председателя Земного Шара, заумный язык и пророчества [6] — во всем этом личность Хлебникова расплылась каким-то недоуменным пятном, болезненной тенью, утеряла свои контуры. Это — ландшафт без горизонта, лицо без профиля. Утомленные души великих усопших, пригрезившиеся поэту, так и не отдохнули на том острове, куда он их гостеприимно зазвал. «Состав великих» слишком часто менялся. Хлебников — мы знаем уже — плохое убежище для ищущих отдыха.

Но станем ли мы пугаться этого? Перед нами все же — реальные стихи, реальная литература; больше того: перед нами —

п о э з и я. Глухие пусть остаются у порога. Но мы — даже через все пропасти и провалы — отчетливо слышим этот поэтический зов:

Вы что-то не знали, о чем-то молчали,
Вы ждали каких-то неясных примет,
И тополи дальние тени качали,
И поле лишь было молчанья совет [7].

Поэзия Хлебникова. Что сказать о ней? Мудрый «Опояз» не расчислил еще, какую младшую линию предшествующей литературной генерации канонизировал Хлебников [8], но место поэта в эволюции наших поэтических стилей в общих чертах своих особых сомнений не вызывает. Конечно, нужно было быть символизму, чтобы появилось «самовитое слово» Хлебникова, нужны были ослепительный блеск «Правды вечной кумиров» и высокая патетическая риторика «Cor Ardens» [9], чтобы зазвучала чистая, замкнутая фраза хлебниковской прозы, «снижающий» говорок «Сельской очарованности», «Лесной девы» или домашняя разговорная интонация хлебниковского дольника:

И когда земной шар, выгорев,
Станет строже и спросит: кто же я?
Мы создадим слово о полку Игореви
Или же что-нибудь на него похожее [10].

Труднее, конечно, было бы говорить о конкретной зависимости Хлебникова от старших поэтов, да и вряд ли это чему-либо помогло [11]. Сам Хлебников ничего не сказал нам о своих поэтических пристрастиях: лишь два-три раза в стихах его упоминается имя Пушкина, «пушкинская красота» — и это, конечно, симптоматично [12]. С другой стороны — далеко не выясненной еще остается роль Хлебникова в развитии современной нам поэзии. Принято думать, что роль эта — исключительно крупная. Но мнение, будто Хлебников — исток новой поэзии, так охотно поддерживаемое его поклонниками, — основано на явном преувеличении и несомненно искажает историческую перспективу. Хлебников своей традиции не создал [13]. Традиция российского футуризма — есть, конечно, традиция Маяковского, а не Хлебникова. Правда, сам Маяковский считает, что он весьма многим обязан своему «гениальному учителю», в действительности же, усвоив ряд внешних приемов хлебниковского письма, Маяковский очень скоро уже вышел за рамки, которые намечались для русского поэтического слова творчеством Хлебникова. Культура слова никогда не стояла перед Маяковским в качестве непосредственной задачи: поэзия его строится на иных моментах, и «словоновшество» его, достаточно, в конце концов, благоразумное и осторожное, есть лишь побочный продукт его лирики. Маяковский и Хлебников не только не родственны друг другу, но они просто — антиподы. И если есть поэт, в стихах которого до сих пор, хотя и не всегда внятно, чувствуется хлебниковская походка, то это, конечно, только Николай Асеев. Творчество Асеева шло разными путями, но в лучший его период —

в период «Оксаны» [14] — он прямо примыкает к Хлебникову, не только уже внешними формами и приемами, но и по существу: из четырех строчек хлебниковского дольника, выше приведенных, первые три строки могли бы быть написаны Асеевым и лишь четвертая — Маяковским [15].

Да, традиции своей Хлебников не создал — и в этом, конечно, нет ничего удивительного. Литературная «революция» эпохи «Пощечины общественному вкусу» [16] — была, конечно, не революцией, а лишь своеобразной артиллерийской подготовкой. Хлебников, занимавший центральное место в эту эпоху, — явился лишь знаменем, партийным лозунгом в руках тех, кто позже, как футуристы, вышел на большую дорогу русской поэзии. Все те внешние приметы, на основании которых сложилось общее представление о Хлебникове и которые самому ему всегда мешали делать свое дело, — «заумь», «смехачи» и вообще весь тот мучительный мусор, который доживает ныне свой век в упорной бессмыслице Крученых [17], где стоит уже на границе шарлатанства, — все это, по существу, поэтического наследия Хлебникова никак не определяет и в лучшем случае сохраняет за собой значение разве лишь исторического симптома, временной тенденции. Хлебников не многое успел внести в сокровищницу русского поэтического слова, — но то, что осталось от него, это, конечно, не «заумь», не «бобэоби» и не «любхо» [18]. Любопытно отношение самого Хлебникова к тому, что печаталось под его именем его друзьями. В его бумагах, собранных Р. О. Якобсоном, есть записочка, содержащая суммарный перечень вещей, которые должны были войти в собрание сочинений, проектировавшееся Якобсоном [19]: перечень этот прямо устраняет из собрания сочинений груду бессмысленных обрывков, которыми наполняли книжечки Хлебникова его издатели, и указывает на вещи, только законченные и более или менее цельные. И действительно, пора, наконец, сказать, что воспоминание наше о Хлебникове оправдано может быть не косноязычными гримасами, которые столь выгодно были использованы для себя его учениками, а лишь теми немногими, но зато подлинными блестками поэтического золота, которые, как молния в пустыне, озаряют вдруг перед нами далекие видения его поэтической интуиции. Многое хочется простить Хлебникову, многое становится понятным и близким, когда, после тяжелой и часто бесплодной борьбы с проволочными заграждениями его «разорванного сознания» [20], вдруг засверкают перед тобой такие полновесные, чистой мелодией сло́ва напоенные строки:

Свобода приходит нагая,
Бросая на сердце цветы,
И мы, с нею в ногу шагая,
Беседуем с небом на ты.
Мы, воины, строго ударим
Рукой по суровым щитам:
Да будет народ государем
Всегда, навсегда, здесь и там! [21]

После сухой и безводной степи «Творений» [22] и тому подобных сборников, канонизированных в Хлебникове его ближайшими соратниками и «общественным мнением», как легко и вольно дышит хлебниковский примитив в какой-нибудь «Иранской песне» или «Сельской очарованности»:

Верю сказкам наперед:
Прежде сказки — станут былью.
Но когда дойдет черед,
Мое мясо станет пылью.
И когда знамена оптом
Пронесет толпа, ликуя,
Я проснуся, в землю втоптан,
Пыльным черепом тоскуя.
Или все свои права
Брошу будущему в печку?
Эй, черней, лугов трава,
Каменей навеки, речка! [23]

Я — лесное правительство
Волей чистых усмешек,
И мое местожительство —
Где зеленый орешек [24].

И уже последние препятствия к взаимному пониманию устранены, когда Хлебников — вдруг, следуя непостижимой прихоти, дарит неожиданно читателя такими вершинами поэтического слова:

И крикнет, и цокнет весенняя кровь:
Ляля на лебеде! Ляля — любовь! [25]

Пусть оправданы «исторически» и «заумь», и «словоновшество», и «корявость» Хлебникова. Пусть ученые доказывают, что все это — «закономерно», что уродство это кому-то и для чего-то было «нужно» [26]. Этому охотно можно поверить, это действительно так. Но стихи пишутся не для ученых: мы стали слишком историками, мы отвыкли от конкретного поэтического восприятия, от той непосредственности, которая одна только способна ввести нас в сердцевину поэтического слова. Мы словно забыли, что отношение к поэзии возможно и иное — не научное, а просто — человеческое. И сколь бы легко ни было оправдать исторически все эти больные наросты, которые мешают нам расслышать подлинное слово Хлебникова, для живого, конкретного сознания — в Хлебникове останутся все же не «снезини», не «времири» и «смехачи», а вот эта изумительная «Ляля на лебеде» [27]. Здесь — подлинное в Хлебникове, здесь — оправдание нашего воспоминания о нем.

Панна пены, Панна пены,
Что вы — тополь или сон,
Или только бьется в стены
Роковое слово «он»,

Иль за белою сорочкой
Голубь бьется с той поры,
Как исчезнул в море точкой
Хмурый призрак серой ири [28].

Для такой поэзии нет иного слова, кроме старого, но в иных случаях незаменимого термина: классическая поэзия. Этот классицизм Хлебникова — не гимназический парнасизм, не эллинистические бирюльки, которыми забавляются всякого рода «нео-классики» нашего времени, а та подлинная, благородная и возвышенная простота, проникновенность, которая чистым и светлым ключом бьет из самого родника поэтического сознания. Это тот классицизм, неповторенным и неповторимым образцом которого остается для нас стих Пушкина. Присутствие того, что мы обычно зовем «пушкинским», — несомненно в Хлебникове. Наглядно убеждает в этом также хлебниковская проза, в лучших своих образцах — в рассказе «Ка», например, или печатаемом выше «Есире» [29] — эта поразительная чистота линии, легкой и четкой, как пушкинский почерк, эта синтаксическая скупость, эта ровная фраза [30]. Насколько же сильнее после этого наше недоумение, насколько труднее понять нам, почему же так мало светлых точек, живых мазков на необозримом пространстве болезненной невнятицы и уродливых судорог, почему столь странное историческое воплощение избрал для себя — где-то в глубине тлеющий, но все же подлинный, действительный огонек поэзии. Какая судьба!

На Хлебникове отдохнуть трудно. Он далеко не сразу и далеко не всегда позволяет «забыться праздною душой» [31]. Но для того, кто любит и умеет отыскивать редкие золотые крупицы в несчетном песке морском, — этот путь по Хлебникову безрезультатным не останется. Потому что одной какой-то стороной своего неустроенного и скорбного духа Хлебников коснулся все же того вечного огня, всепрощающий свет которого помогает нам брать неодолимые с виду крепости его исторической уродливости.

Таков наш — человеческий — суд над Хлебниковым. Таким можем мы его принять и усвоить. И только таким может остаться он навсегда в лоне русской поэзии.



ПОЭЗИЯ И НАУКА

1. Наивное культурное сознание своим естественным и непременным долгом считает преклонение перед наукой. Долг этот есть действительно долг, откуда-то раз навсегда предписанная добродетель, и выполняется он тем охотнее, с тем меньшими сомнениями, чем меньше есть в действительности у такого наивного сознания точек соприкосновения с подлинным научным

знанием. «Перед словом „наука" он благоговел самым бескорыстнейшим образом, тем более бескорыстным, что сам решительно ничего не знал» («Село Степанчиково»). Полковник Ростанев, который сам, как известно, «никогда и ничему не учился» [1], действительно и в переносном смысле жертвовал собою ради науки. Учебник минералогии в глазах его есть высшее откровение человеческой премудрости, университетский диплом, пусть даже и фиктивный, — по меньшей мере мандат на бессмертие. «Человек науки, останется в столетии» — решает бесстрашный поборник знания и отдает свою жизнь на растерзание любому встречному, которому не лень позабавиться на чужой счет.

Это неразборчивое, хотя и добродушное, уплотнение Пантеона в большей или меньшей мере встречается во все времена, и с ним не трудно мириться, пока разница, скажем, между методами Опискина и Гегеля остается самоочевидной и для узрения ее не требуется специальной направленности внимания. Бывают зато эпохи, когда даже и такие расстояния, реально, конечно, никогда не исчезающие, перестают тем не менее сознаваться отчетливо и непосредственно: во времена культурных сдвигов и потрясений, когда старое рушится и спешно нужно очистить место молодому, особенно заметной становится эта тенденция прибегать к покровительству научного знания, взывать к помощи научных авторитетов там, где это вовсе не требуется и где для науки как строгого знания нет, собственно, надлежащего приложения. В убеждении, что наука «все может», последней навязывают такие задачи, которые она вообще решать не призвана: ученого насильно рядят в халат Фомы Фомича и настойчиво предлагают ему вмешаться в чужое личное дело. И уже совсем беда, когда этой — лестной, конечно, для неопытного самолюбия — подстановки не замечают сами ученые: научное знание в таких случаях неизбежно уклоняется от своего собственного пути, а живое культурное сознание остается при разбитом корыте, неосторожно положившись на чужие силы.

2. Ведь вовсе не нужно быть «алогистом» или «иррационалистом», вовсе нет необходимости принадлежать к какой-либо из подобных «без-умствующих» сект, чтобы оставаться при убеждении в предельности научного знания. Речь здесь идет, естественно, не о тех пределах, которые ставятся научной мысли, как и прочим формам социального творчества, самою мерою наших человеческих способностей: эти преграды для научной мысли не являются принципиальными, и с ними смело можно не считаться, поскольку в тенденции, в идеале такое препятствие есть величина бесконечно убывающая. В принципе же не существует в социальном мире таких ограничительных сил, которые могли бы помешать научной мысли сделать своим предметом решительно все, что она изберет. Нет такого явления действительности — все равно, природной, психической или социальной, — которое не могло бы быть сделано предметом соответствующей научной дисциплины. Нет,

далее, таких препятствий, которые могли бы помешать научному знанию выполнить поставленную задачу до конца, нет ничего «неразрешимого» для науки, — и в этом смысле научное знание действительности бесконечно и безгранично. Но для всего этого необходимо, тем не менее, одно условие, которое состоит в том, чтобы сама наука указала себе на ту конечную цель, к которой она стремится. Цель научного знания, его конкретная задача — вот те естественные границы, которыми сама же наука ограничивает себя для того, чтобы остаться наукой. В том именно и состоит истинная научность, чтобы всегда точно знать, что делаешь, и не переходить пределов, за которыми науке делать больше нечего.

Легко, в самом деле, заметить, что если действительно всё — в самом всеобъемлющем смысле этого слова — может стать предметом соответствующего научного рассмотрения, то самое это отношение научного знания между сознанием и предстоящей ему действительностью — не есть еще отношение единственно возможное. Если мы наблюдаем ландшафт, то не только самый этот ландшафт как объективный предмет может стать целью научного описания и изучения, но и все прочие формы, в которых мыслимо наше переживание ландшафта — наше непосредственное им любование, влияние его на наше умонастроение, наше утилитарное, эстетическое, религиозное и иное к нему отношение — все это в качестве совершенно объективных предметов может быть подвергнуто научному анализу. Но уже на этом примере мы убеждаемся, что самое отношение наше к ландшафту может быть весьма многообразно. Мы можем непосредственно любоваться данной картиной природы или размышлять о преимуществах постройки жилища на ее фоне, совершенно независимо от того, что̀ значит этот ландшафт для физика или географа. Точно также и отношение наше к поэзии, о которой мы собираемся говорить ближайшим образом, может быть отношением не только научного знания, но и отношением, например, прямого переживания поэтического слова, переживания его морального, утилитарного, попросту — «житейского», — совершенно независимо от того, что говорится о данном поэтическом факте в истории поэзии. Важно, конечно, не только само по себе это чрезвычайно ясное и бесспорное положение. Гораздо важнее подчеркнуть, что все эти «иные», ненаучные, возможные отношения между сознанием и действительностью имеют свое законное право на самостоятельное культурное выражение. Важно, что сообщение о том или ином переживании поэзии или ландшафта, могущем в свою очередь, как сказано, стать предметом научного знания, возможно тем не менее не только в формах научного логического изложения, но и в иных внешних знаках. Отсюда с несомненностью также следует, что только тогда эти многообразные ненаучные переживания объективного предмета можно будет называть переживаниями действительно культурными, когда каждое из них найдет для себя подлинное и свое собственное выражение, воплощенное в слове или ином культурном средстве[2].

3. Поскольку мы имеем дело со словом как знаком или выражением некоторого смыслового содержания, следует точно различать между такими формами переживания слова, которые исходят из его понимания, т. е. переживаниями интеллектуальными, и переживаниями чисто психологического порядка, внутренняя структура которых не зависит от конкретных форм словесного выражения и для возникновения которых само слово есть лишь своего рода внешний, может быть и случайный даже повод. Эти психологические переживания в дальнейшем рассмотрении мы свободно можем оставить в стороне, поскольку соответствующая совокупность фактов целиком уходит в область субъективных психических и психо-физических процессов, со словом внутренне ничем не связанных и ничего нам о самом слове не говорящих даже тогда, когда переживания эти так или иначе выражены и описаны. Бесконечное разнообразие и крайняя текучесть переживаний подобного рода сами по себе говорят уже за то, что нам с ними делать, в сущности, нечего: нам достаточно лишь указать на эту чисто психологическую проблему для того, чтобы в дальнейшем с нею больше не считаться.

Что касается теперь понимания слова, то и оно, конечно, способно принимать самые разнообразные формы и имеет свои собственные многообразные варьяции.

Нам не дано предугадать,
Как наше слово отзовется, —

писал Тютчев[3] и этим верно указал на центральную особенность того умственного акта, который мы называем пониманием. Действительно, слово допускает столь же бесконечное число возможных его интерпретаций, сколь безгранична сама способность человеческого понимания[4]. Легко, однако, заметить, что это разнообразие возможных пониманий слова ничего не имеет общего с той хаотической пестротой и текучей подвижностью, которыми характеризуются наши переживания психологические, служит ли для них поводом поэзия или что иное. Сколь бы разнообразны ни были формы истолкования слова, в основе их все же лежит один и тот же смысл, раскрывающийся лишь сознанию с разных сторон в зависимости от направленности нашей мысли[5]. Разнообразие интерпретаций есть, таким образом, не субъективно, персонально свойственное нам разнообразие отношений к предмету, а лишь многообразие самого смысла, на который направлено наше сознание, открывающее в нем то одну, то другую сторону. Рассмотрение, хотя бы неполное и приблизительное, этих различных возможных смыслов слова и далее — различных смыслов самого смысла — и даст нам ответ на вопрос о разных формах культурного переживания поэзии.

4. Опуская все излишние подробности, припомним лишь два основных типа отношения к слову. В одном случае перед понимающим стоит задача в смысловом многообразии слова отыскать какой-то один, точный смысл, который не допускал бы далее

возможности различного его истолкования: это задача научной интерпретации слова, отношение к слову как к т е р м и н у. В другом случае — самое это смысловое разнообразие принимается нами как нечто данное, и задача понимающего состоит в том, чтобы именно это многообразие в его целом довести до своего сознания. Это — есть интерпретация поэтическая, отношение к слову как к о б р а з у, с и м в о л у [6]. Слово научное, термин, — уже самим внутренним строением своим как бы предуказывает то конкретное направление, в котором его следует толковать, суживает возможное число смысловых его подстановок до минимума. О сознании, которое не в силах уловить этой терминологической тенденции слова, мы говорим, что оно не способно к усвоению научной мысли. Наоборот, слово поэтическое, образное по самому заданию своему есть выражение некоторого безмерного и безграничного — «символического» смысла [7]. О таком сознании, которое не способно удержать в себе поэтический образ со всем нетронутым богатством его смысловых возможностей и стремится «объяснить» символ какой-либо частной его смысловой интерпретацией, мы говорим, что оно не понимает поэзии. Сюда, очевидно, относятся всякого рода аллегорические, автобиографические, публицистические и иные истолкования поэтического символа, превращающие поэзию — в басню, образ — в иносказание и т. п.[8] Условившись, что такое истолкование поэзии не есть истолкование адекватное, мы и эти формы отношения к поэзии можем в дальнейшем оставить в стороне, отметив только, что все подобного рода интерпретации являются законными в той мере, в какой поэтическому слову ничто не мешает одновременно выполнять не только поэтические в собственном смысле, но иные — утилитарные всякого рода функции [9]. Оставаясь же в пределах поставленной нами задачи, мы должны теперь спросить себя о различных возможных формах выражения тех переживаний поэзии, которые основаны на адекватном понимании поэтического слова.

Исходя, следовательно, из предположения, что символический смысл понят именно как символический и что все незаконные, неадекватные смысловые подстановки символа устранены, мы снова в тенденции можем установить два основных типа выражения такого понимания. Символ может быть предметом понимания научного, и тогда результатом такого понимания будет н а у к а о с и м в о л е — термин об образе. С другой стороны, поэзия остается предметом непосредственного, прямого поэтического (эстетического) ее переживания. Соответствующее понимание найдет, очевидно, свое собственное выражение, которое в тенденции, по крайней мере, явится некоторым родом образного изложения символического смысла и в результате даст о б р а з о б о б р а з е. Получается как бы второй этаж смыслов, в котором повторяются те же отношения, что и в первом. Всякое литературное или иное культурное выражение эстетического переживания символа и явится таким образным высказыванием о поэзии.

5. Но и на этом втором этаже не кончается еще акт понимания.

Научное, эстетическое или еще какое иное осмысление поэтического образа — все это ведь только частные случаи, отдельные проявления нашей безграничной способности понимания, которые могут быть соподчинены какому-то более общему целому. Поскольку образ есть не что иное, как особая специфицированная разновидность смысла, постольку и образное понимание есть только разновидность понимания вообще, наравне с иной разновидностью его — пониманием научным. П о н и м а н и е в о о б щ е — и есть тот наиболее широкий контекст, в котором могут быть соподчинены обе наши разновидности понимания. Этот контекст лежит уже целиком в плоскости философии, и соответствующая проблема предметом своим имеет, очевидно, культурное, т. е. понимающее сознание, в его целом. Но самое философию снова можно понимать различно. С одной стороны, мы говорим о философии как о научном знании, с другой же — никогда не перестанет быть законным то «философическое» отношение к действительности, которое в неопределенно-широком житейском смысле термина ф и л о с о ф и я принято противопоставлять философской науке. Это философическое отношение к действительности, которое в развернутом и широком виде именуется нами обычно «мировоззрением», «миропониманием» и т. п., — повторяю, никогда не перестанет быть законным, но, разумеется, только до тех пор, пока оно не претендует на роль бóльшую, чем ему принадлежит, в частности — не претендует заменить собой научное знание. По отношению же к поэзии, которая нас сейчас главным образом интересует, роль такого философически-мировоззрительного истолкования заключается, очевидно, в том, чтобы включить в этот широкий житейски-философский контекст то эстетическое осознание поэзии, которое наблюдено было нами во втором «этаже» акта понимания, и осмыслить, таким образом, свое истолкование поэтического символа через общее свое культурное отношение к действительности. После этих совершенно необходимых, хотя и слишком, может быть, общих пояснений, ответ на последний вопрос — о ф о р м а х в ы р а ж е н и я подобного истолкования поэзии в этом широком и, очевидно, предельном контексте позволит уже нам сделать некоторые практические выводы и вернет нас к нашей исходной точке зрения.

Это, условно обозначаемое житейски-философским, понимание поэзии, как должно явствовать из всего предыдущего, является осознанием такого переживания, которое нельзя, пожалуй, охарактеризовать иначе, как переживание с в о б о д н о е и и н д и в и д у а л ь н о е в самом широком смысле этих терминов. Оно свободно и индивидуально потому именно, что та общая сфера мировоззрительных предпосылок, с которыми подходит к усвоению поэзии тот или иной индивид, читатель, скажем, — никем решительно никому не может быть навязана и составляет в некотором смысле как бы «личное дело» конкретного переживающего сознания, результат его собственного личного о п ы т а. Нам не дано предугадать, какой конкретный путь изберет индивидуальное

понимание для этого широкого осмысления воспринятого им поэтического образа, ибо путей этих такое же множество, сколько есть индивидуальных сознаний. Мы можем лишь сказать, что здесь пригоден буквально любой путь, если только исходной точкой его является отношение к образу именно как к образу, т. е. если усвоена самая эстетическая природа поэтического слова. Как способно отозваться поэтическое слово, об этом нам может поведать только тот, в ком оно — так или иначе, все равно как, — но отозвалось. Поэтому и внешние формы выражения того переживания, о котором идет речь, суть формы свободные и индивидуальные в том же широком смысле. Обычнейшей формою такого выражения является литературное творчество в собственном смысле, т. е. не ставящее себе целью ни научной, ни утилитарной интерпретации поэтического слова, а просто повествующее о том, как слово это «отозвалось» в данном индивидуальном сознании и понимании. Литературное творчество этого рода в общежитии именуется обычно «литературной критикой». Термин этот требует некоторых особых пояснений.

6. Литературную критику у нас принято противопоставлять научному изучению литературы на том основании, что критика производит оценки и выносит приговоры, тогда как научное изучение — стремится лишь к точному констатированию объективных фактов [10]. Из этого противопоставления следуют обычно и дальнейшие выводы, смысл которых сводится к тому, что критика «субъективна», «импрессионистична», произвольна и т. п., тогда как наука — насквозь «объективна», и, кроме «установления факта», не претендует ни на что большее. Поскольку под такими суждениями о критике имеется в виду не только выражение тех психологических переживаний по поводу поэзии, которые были выше отведены как не подлежащие нашему рассмотрению, все эти разговоры о субъективности и объективности — не более, чем пошлый вздор, основанный к тому же на совершенно превратном понимании научного знания, — по крайней мере, знания о слове. Мы достаточно выяснили уже, чем отличается научное понимание от житейского, и теперь с полным правом можем указать также и на то общее, что объединяет оба эти типа понимания. Общим здесь будет, очевидно, прежде всего самый акт понимания, которое, разумеется, не может быть субъективным или объективным, а только верным или неверным. Если слово понято неверно, т. е. в противоречии с теми данными, какими мы располагаем для его интерпретации, то никакая марка «субъективности» или «импрессионизма» не спасет соответствующее толкование от того, чтобы просто вычеркнуть его из памяти. Иное дело, что понимание ставит себе разные цели, но об этом достаточно было уже говорено выше. Какие бы, впрочем, цели оно себе ни ставило, оно невозможно и недостижимо, пока не произведена оценка понимаемого, т. е. именно та оценка, которая составляла когда-то важнейшую часть филологической науки, а в наше время выродилась в писание бойких рецензий в библиографических отдельчиках

повременных изданий [11]. Ученый не может не быть критиком, если хочет верно понять то, что ему надлежит понять. Для того, чтобы подвергнуть анализу поэму, первоначально критическим путем — т. е. путем оценки и приговора, — ему надлежит еще убедиться, что перед ним действительно поэма, а не иной какой-либо вид литературной продукции, ибо в противном случае в изучаемый текст будет вкладываться то содержание, какое ему по самому заданию чуждо. Все отличие между научной, филологической критикой и тою разновидностью критики, которую условно можно называть литературной в широком смысле, опять-таки сводится лишь к той принципиально отличной направленности внимания, которое, в конечном счете, в одном случае упирается в философское знание, в другом — в философское в житейском смысле сознание.

По поводу упомянутых бойких рецензий и можно сказать те несколько заключительных слов, которые, по мысли моей, должны составить практические выводы из этого рассуждения. Поистине нестерпимо то исключительное высокомерие, с которым в наши дни те или иные представители науки пытаются своими методами предуказывать пути и судьбы русской поэзии, рассчитывая этим лишить критику «субъективности» и «сблизить» ее с наукой [12]. Эта критика не знает ни печалей, ни радостей нашей поэтической жизни — ведь она «объективна». Современный поэтический кризис ее не трогает — это ведь «объективный факт», это «закономерно» и — о ужас — «оправдывается историей» [13]. Отношение к живой действительности как к архивной истории — вот вторая характерная черта подобного рода критики. Непосредственное живое понимание поэзии, при котором поэзия становится тем личным делом и интересом, о котором я писал выше, — нам стало чуждо. Мы всё стали решать историческими аналогиями. Одна из таких аналогий гласит, что время наше предпушкинское, ибо символизм, футуризм и пр. есть факт параллельный тому богатству поэтических традиций, воспитавшись на которых, Пушкин создал русский поэтический канон [14]. Другая аналогия утверждает, что время наше — предфетовское, ибо Маяковский — современный Некрасов, рядом с которым должна где-то сбоку возродиться чистая лирика [15]. Не станем уж говорить о том, насколько законно выдавать подобные порождения чистейшей абстракции за научные законы, — не это обидно. Обиднее всего, что во всех этих построениях сказывается все то же предельное неуважение к поэтическому искусству, которое иных наших критиков заставляет даже предписывать поэтам, все по тем же «научным законам», с помощью каких рецептов и «приемов» следует «делать» сюжетную композицию и как «пересекать сюжетные планы», какую «установку» — на личность, экспрессивную, или на тему, сюжетную, — следует избирать для «мотивировки» стихотворения, и т. п. Нет, нам непонятно уже, что о поэзии можно и должно «болеть душой», что поэтический талант можно оберегать и взращивать с тем заботливым попечением, которое

так трогательно звучит в стихах восемнадцатилетнего Пушкина:

Наперснику богов не страшны бури злые,
Над ним их промысел высокий и святой,
Его баюкают камены молодые
И *с перстом на устах* хранят его покой [16].

*

ВОЛЬНЫЕ ЯМБЫ ПУШКИНА

Разностопными — по терминологии того времени, вольными — ямбами Пушкин писал сравнительно немного [1]. Помимо разного рода мелочей — эпиграмм, экспромтов, шуток, — а также незаконченных или только начатых стихотворений, в поэтическом наследстве Пушкина можно насчитать всего 49 цельных и завершенных произведений, которые по тем или иным признакам принадлежат к разностопным ямбам [2]. Но этот метр практиковался зато Пушкиным в течение всей его авторской жизни. Первое и последнее из этих 49 произведений датируются соответственно 1812 годом и 1836 годом [3]. На протяжении всего этого двадцатипятилетнего периода разностопный ямб в разных его модификациях и вариантах остается неизменным орудием пушкинской версификации, занимая свое особое и своеобразное место в рамках пушкинской поэтики [4]. С этих модификаций, которые не подвергались еще детальному рассмотрению, я и начну свое изложение.

В наследство от русских поэтов второй половины XVIII в. Пушкин получил стихотворную форму, которую можно назвать вольными стихами в собственном смысле этого термина тогдашней поэтики. В словаре Остолопова под словом «вольные стихи» сказано следующее: «Вольными стихами называется совокупление нескольких стихов, состоящих из неравного числа стоп, как то шестистопных с пятистопными или четырестопными, четырестопных с двустопными, тристопными; а иногда и все вместе употребляемы бывают» [5]. Это определение грешит излишней общностью, однако и оно намечает некоторые типические возможности среди различных мыслимых форм соединения в одно целое стихов различной длины. К сожалению, эти указания остолоповского словаря на отдельные типы соединений слишком теоретичны и во всяком случае — недостаточны. Русская поэзия на рубеже XVIII в. и XIX в. если и знала разностопные ямбы из одних коротких строк (у Остолопова речь идет, разумеется, именно о ямбах как главенствующем метре эпохи; но были и разностопные хореи [6]), то в формах совершенно особых и для самого термина «вольные стихи» нисколько не характерных. Но типический вольный стих для культурного сознания эпохи —

это непременно шестистопный ямб, на схему которого, как на основной грунт стихотворения, наносятся перемежающиеся ямбические стихи с меньшим числом стоп. В отдельных случаях эти перебои могут быть столь частыми и длительными, что шестистопные стихи остаются в меньшинстве. Но некоторое минимальное их количество все же сохраняется непременно. В этом сказывается несомненная генетическая связь вольных ямбов с традиционным александрийским стихом [7]. Отсюда же объясняется и то обстоятельство, что русский вольный стих в своих типических формах является метром нестрофической поэзии. «Душенька» Богдановича, самим автором охарактеризованная как «древняя повесть в вольных стихах» и привлеченная Остолоповым в качестве иллюстрации к приведенному выше определению, притчи Сумарокова, басни Хемницера и Крылова, «Модная жена» и прочие «сказки» Дмитриева, «Горе от ума» — вот, собственно, русский вольный ямб в его основной, так сказать классической, традиции [8].

Но у Пушкина этот стих уже очень слабо отвечает названной традиции. Появление вольного стиха несомненно было вызвано стремлением оживить монотонию александрийцев приемами разговорной речи. Об этом красноречивее всего свидетельствует тот жанр, на почве которого вольный стих привился и утвердился не только у нас, но и в европейской поэзии (Лафонтен, шуточные поэмы Виланда и пр.) [9]. С точки зрения метрической структуры вольного стиха важно отметить, что в русской, по крайней мере, традиции ямбические стихи с минимальным числом стоп, в особенности — одностопные ямбические строки — до наших дней еще являются в системе разностопного ямба характерной и исключительной принадлежностью басенной поэзии [10]. Ломаный рисунок интонации, возникающий вследствие частой смены речевых тактов неравной длины, и в самом деле может создать иллюзию живого рассказа, непринужденной беседы, в прямом соответствии с предписаниями поэтики, требовавшей от баснописца способности «рассказывать просто, приятно, без принуждения» [1*]. Между тем для пушкинского разностопного ямба данной формации, в связи с не раз отмечавшейся общей тенденцией Пушкина к отказу от малостопных двудольников, характерным является как раз прогрессирующее исчезновение строк с минимальным числом ямбов [11]. Одностопные строки пушкинскому разностопному ямбу вообще неизвестны ни в какой его модификации (разумеется, если не считать одностопными ямбами такие стихи, как «*Шумит*, // *Бежит* // Гвадалквивир») [12]. Что касается двустопных ямбов, то в пушкинском вольном стихе изучаемого образца они известны лишь в функции заключительного стиха в двух случаях — в эпиграмме «Бывало прежних лет герой...» 1815 г. и в элегии «Андрей Шенье» 1825 г. [13] В такой же функции замыкающего возгласа,

[1*] *Жуковский В. А.* О басне и баснях Крылова // Жуковский В. А. Полн. собр. соч.: В 12 т. СПб., 1902. Т. IX. С. 72.

заключительной сентенции, pointe известен в нескольких случаях и трехстопный стих. Сюда относится последний стих следующих стихотворений: «Венере от Лаисы» [14] и «Арист нам обещал трагедию такую. . .» 1814 г.; «Ш-ву» (Шишкову) 1816 г.[15]; «К портрету Каверина», «К ней» и «Взглянув когда-нибудь на тайный сей листок. . .» 1817 г.; сомнительная эпиграмма на Карамзина (1819 г.?); «Т — прав, когда так верно вас. . .» 1824 г.[16] В ограниченном числе случаев известен Пушкину трехстопный ямб и в качестве нормальной переменной строки разностопного ямба. Сюда относятся три стиха в кантате «Леда» 1814 г., из которых один замыкает куплет; начало сомнительной эпиграммы на Разумовского, датирующейся 1814 г.[17]; два стиха в стихотворении «Красавице, которая нюхала табак» 1814 г.; один стих в первоначальной (окончательной лицейской) редакции послания «Дельвигу» 1817 г.; три стиха в позднейшей (1820 г.) редакции лицейского стихотворения «Разлука» 1817 г. и один стих, замыкающий вступительное четверостишие в «Торжестве Вакха» 1817 г.[18] После 1820 г. трехстопный ямб в вольных стихах Пушкина в самостоятельной роли уже не встречается ни разу [19].

Крайне редким употреблением трехстопного ямба в вольных стихах Пушкин заметно отличается от своих непосредственных предшественников — прежде всего от Карамзина и Батюшкова, а также от некоторых литературных соратников, например Вяземского, которые вместе с ним и до него трудились над преобразованием классического вольного стиха и приспособлением его к новым задачам [20]. Попытки писать разностопным ямбом вне рамок басенной поэзии и «сказочек» датируются уже исстари. Сумароков писал вольным стихом многие из своих бесчисленных «Переложений псалмов». Так же написаны некоторые его медитации из отдела «Оды и другие духовные сочинения и переложения», например «О люблении добродетели», «Час смерти» и др. Но эти попытки Сумарокова не нашли отклика. Он пользовался басенным стихом в торжественных и философических жанрах, не подвергая его никакой переработке и оставляя ему все его традиционные особенности, вплоть до одностопных строк [21]. Как и прочие смелые опыты, которыми занимался Сумароков в позднюю пору своего писательства на материале высоких жанров — нерифмованный вольный стих, свободный стих, также нерифмованный, в современном смысле vers libre'а, — это метрическое новшество не получило достаточного оправдания прежде всего в творчестве самого своего инициатора [22]. Другое дело, та реформа классического вольного стиха, которая через посредство Карамзина и Батюшкова была завершена поэтическими силами пушкинской эпохи, при ближайшем участии самого Пушкина. Исходным моментом и здесь следует признать преодоление монотонии александрийского стиха, но уже в интересах не простодушной и непритязательной басни, а дружеского послания и пылкой элегии [23]. Эта борьба с каноном александрийского стиха в посланиях и элегиях осуществлялась своими средствами. Если басня, требовавшая возможно большего разно-

образия интонаций, допускала свободное введение любых прочих ямбических форм в шестистопную сеть, то вольный стих элегии и послания был более строг в этом отношении. Принципиально недопустимыми в этом реформирующемся вольном стихе являются лишь одностопная и двустопная строки. Но и среди прочих трех ямбических форм не все пользуются равными правами. Во всяком случае одна из этих форм всегда стремится взять верх над другими, словно метрическая задача состоит в том, чтобы дать «грунтовому» шестистопному стиху только о д н о г о спутника и не допустить излишней пестроты в смене длинных и коротких строк. У названных предшественников Пушкина (см., например, нестрофические элегии Батюшкова, «Послание к женщинам» Карамзина, его же «К верной» и «К неверной»), в многочисленных посланиях Вяземского и Жуковского роль этого основного спутника шестистопной строки оспаривается трехстопным и четырехстопным ямбом. У Пушкина — как мы видели уже — трехстопная строка постепенно выходит из употребления, уступая место четырехстопной. Ни разу уже не встречается в этих формах трехстопная строчка у Баратынского. Что же касается пятистопной строки, то она сопровождает шестистопную лишь в исключительных случаях и у Пушкина встречается сравнительно немногим чаще, чем трехстопная [24]. Возможно, что это объясняется слишком большой ее близостью к шестистопной, как я предположил в книжке «Критика поэтического текста» [2*].

Обратимся теперь к самим пушкинским текстам и посмотрим, какое место занимает в них разностопный ямб в этой основной его разновидности. Детальное изучение относящихся сюда стихотворений (из экономии места не помещаю здесь полного их списка) позволяет произвести в их общей массе следующее расчисление типических форм.

1. *Эпиграммы, надписи, мадригальные мелочи.* Эти жанры, усиленно культивировавшиеся карамзинистами, в поэзии молодого Пушкина являются последним прибежищем старого, «живого» и «развлекательного», вольного стиха. Если раньше, например у Сумарокова, вольные ямбы в надписях, посвящениях и т. п. встречаются не чаще, а то и реже, правильных александрийцев, то теперь, у Карамзина, Дмитриева, Жуковского, Батюшкова, Вяземского, вольный стих здесь доминирует. Но Пушкин и в этих «мелочах» не употребляет трехстопного ямба. Пестрота его вольного стиха в эпиграммах и надписях, преимущественно падающих на лицейскую пору, создается не резкими контрастами в длине строк, а просто беспорядочностью, в прямом смысле слова, сочетания шестистопных, пятистопных (они как раз в этих жанрах встречаются сравнительно чаще) и четырехстопных стихов. Строки

[2*] *Винокур Г.* Критика поэтического текста. М., 1927. С. 73 сл.

разной длины здесь подбираются действительно «как попало», небрежно, разбросанной пачкой. Если возможно четверостишие, в котором на три четырехстопных строчки приходится одна шестистопная («К портрету Чаадаева»), то возможно и прямо противоположное построение из трех шестистопных и одной четырехстопной строки («К Баболовскому дворцу» [25]). Важно лишь, чтобы в каждой эпиграмме, в каждом экспромте и мадригале одна-две строки были непохожи на прочие. На основе общей сжатости и лаконичности стихотворений этого рода указанная манера и создает нужное впечатление вскользь брошенного замечания, случайного острого словца, оброненного комплимента — этих характерных литературных элементов культурного быта того времени. Именно в этих формах сохраняется у Пушкина разговорная интонация классического вольного ямба.

2. *Послания.* Сюда относится ряд лучших произведений лицейской поэзии Пушкина — прежде всего триада посланий Шишкову, Каверину и Дельвигу. Интересно, что лицейские редакции всех этих трех посланий подвергались впоследствии у Пушкина сложной переработке. Эта переработка состояла не только в заметном с первого взгляда тематическом упрощении и соответствующем сокращении самого объема посланий, но одновременно и ⟨в⟩ ритмико-синтаксическом их упорядочении. Длинные периоды заменяются в них короткими, по возможности не выходящими за границы четырех строк, с приближением к правильной четырехстрочной рифмовке. Порою в результате этой переработки растрепанный период вольного стиха приобретает под пером Пушкина все нужное для того, чтобы стать правильной четырехстрочной строфой. Такова, например, заключительная редакция послания Каверину, которая без труда расчленяется на четыре четырехстрочных периода. Ср. с этим стихотворение «Домовому» 1819 г., отнесенное Пушкиным в сборнике 1826 г. в раздел «Разных стихотворений» и лежащее по своим жанровым признакам на границах послания и элегии: оно также расчленяется на пять отдельных четверостиший [26]. В прочих посланиях эта упорядоченная периодизация прерывается — один, много два раза на протяжении стихотворения — своего рода каденцией, т. е. как бы осложненным строфическим эпизодом. Таково семистишное четвертое членение послания Дельвигу, восьмистишное пятое членение послания Шишкову [27], заключительные шесть стихов, следующие после трех четверостиший, в послании (по крайней мере, по классификации изд. 1826 г.) «Дочери Карагеоргия» 1820 г. и пр.[28] В лицейских редакциях трех первых посланий периодизация сложнее и свободнее, каденции более часты и обширны (ср. с этим также мадригальное послание «Красавице, которая нюхала табак»).

3. *Элегии.* В центре этой группы разностопных ямбов — несколько первоклассных произведений пушкинской лирики: «Погасло дневное светило. . .» 1820 г.; «Ненастный день потух. . .» 1823—1824 гг.; «Мой друг, забыты мной следы минувших лет. . .» 1821 г. и др. Можно различить по крайней мере три ритмические

разновидности среди пушкинских элегий, написанных вольными ямбами. Первая — к ней относятся два последние из названных стихотворений — характеризуется очень большой близостью к традиционной элегии в александрийских стихах. Отличаясь от нее всеми теми мелодическими качествами, которые были сообщены русской лирике творчеством Пушкина вообще, с точки зрения метрической эти пушкинские элегии представляют собою лишь легкое видоизменение традиции. Мерное движение александрийских колонн отклоняется в сторону здесь только изредка и ненадолго. Четырехстопные (иногда пятистопные) строки, которыми перемежается в этих элегиях основной шестистопный стих, очень немногочисленны и редко расставлены. Вот, например, метрический рисунок элегии «Мой друг, забыты мной. . .» (цифра означает число стоп, прописная буква — женскую рифму, строчная — мужскую): 6а 6Б 6а 6Б *5в* 6в 6Г 6д 6д *4Г* 6е 6Ж 6е *4Ж* 6з 6И 6з 6И 6к 6Л 6к 6Л [29]. Следовательно одна пятистопная и две четырехстопные строки на 19 александрийских! Хронологически и стилистически связанная с этой элегией элегия «Умолкну скоро я! . .», написанная сплошь александрийским стихом, в черновой редакции имела лишнее четверостишие, предшествовавшее заключительному четверостишию окончательной редакции. Эти лишние четыре стиха были написаны подряд четырехстопным ямбом и, разумеется, совершенно выпадали из ритмического стиля элегии [30]. О той же близости к традиционной элегии в шестистопных ямбах свидетельствует и элегия «Ненастный день потух. . .», где 16 шестистопных строк лишь в трех местах перемежаются одинокими четырехстопными стихами.

Этой своего рода «классической» элегии Пушкина в вольных стихах противостоит разностопная «романтическая» элегия Пушкина. Ровная и мерная мелодика элегии первого типа сменяется в этой романтической элегии заметной пестротой интонации, более свободной и сложной периодизацией, длинными и подчеркнутыми каденциями и иными сложными явлениями, отвечающими характерной для такой элегии мечтательной порывистости, грустной восторженности, ее специфическому лирическому волнению. Большим мастером такого рода элегии был Баратынский, у которого в романтике подобных стихотворений участвует еще непременно элемент раздумия (например «Финляндия», «Признание», «Буря», «Запустение», некоторые ранние опыты элегического послания). У Пушкина, высоко ставившего элегическое дарование Баратынского и предлагавшего даже оставить ему одному целиком «эротическое поприще» [31] (интересно, что в общем итоге эротика занимает весьма скромное место в элегиях Баратынского), лучшим и типическим образцом этого жанра является «Погасло дневное светило. . .». Этапами на пути к этой романтической элегии являются стихотворения «Мечтателю» и «Выздоровление» 1818 г. Судьба обеих этих элегических разновидностей была неодинакова. Элегия «классического» типа в дальнейшие периоды поэтической деятельности Пушкина начинает пользоваться совершенно иными

метрами (об этом ниже), а в «романтической» элегии подчеркивание ее специфически-романтической экспрессивности приводит к тому, что ее лирическое волнение сменяется в ней риторикой: так рождается третий вид разностопной элегии Пушкина — элегия «ораторская», родственная оде, характеризующаяся, помимо прочего, политической тематикой. В раннем творчестве Пушкина этот тип представлен «Деревней» 1819 г. («Уединение» первых изданий); в дальнейшем же сюда относятся элегия-ода «Андрей Шенье» 1825 г. и «Клеветникам России» 1831 г., где переход от романтической элегии к оде завершен уже до конца. Мечтательность здесь уступает место страстности, порывистость — впечатляющему жесту и патетическому красноречию. Ораторская тенденция этих стихотворений находит для себя и особые приемы внешнего выражения. Метрика их характеризуется тем, что чередование коротких и длинных строк построено в них как бы кусками, отдельными метрическими эпизодами, а не частыми междустрочными перебоями. Стихотворение состоит как бы из отдельных замкнутых звеньев-тезисов, на которые распадается ораторски построенное изложение его темы. Так, «Андрей Шенье» начинается тремя правильными строфами четырехстопного ямба (вступление), за которыми следует несколько разностопных эпизодов, сменяющихся 52 сплошными александрийскими стихами, в свою очередь снова уступающими место четырехстопному и разностопному эпизодам [32]. Такими же кусками расположено изложение в «Деревне» и в «Клеветникам России». В лицейской поэзии Пушкина некоторую аналогию этому типу риторической элегии представляет «Наполеон на Эльбе»; из позднейших стихотворений несколько приближается к нему «Война» 1821 г.[33]

Так мы сталкиваемся в новыми явлениями в области пушкинских разностопных ямбов, выводящими уже нас за рамки его нестрофической поэзии: с пушкинскими элегическими стансами позднейшей формации и с его одами. К изучению этих строфических форм пушкинского разностопного ямба мы и перейдем. Предварительно нужно лишь упомянуть о некоторых переходных явлениях. Смешением строфических и нестрофических элементов характеризуется прежде всего кантата «Леда» 1814 г., о метрической форме которой, заимствованной у Ж.-Б. Руссо, см. в статье А. Попова во втором выпуске «Пушкиниста» [34]. В этом стихотворении чередуются не только строфические и нестрофические эпизоды, но также хореи и дактили вперемежку с разностопными ямбами. Разностопными строфическими эпизодами характеризуются также «Торжество Вакха» 1817 г. и «Наполеон на Эльбе» 1815 г., причем в первом из этих стихотворений можно отметить зачаток рефрена. Некоторое подобие рефрена можно усмотреть также в «Погасло дневное светило. . .» и в стихотворении Ек. Н. Ушаковой 1827 г. («Аминь, аминь, рассыпься. . .») [35], но в целом рефрен и различные основанные на нем метрические формы, как например рондо, Пушкиным не разра-

батывались (из его современников часто пользовался рондо и рефренами Вяземский) [36].

Разностопная ямбическая строфа — явление в русской поэзии сравнительно молодое [37]. В последние десятилетия XVIII в. она культивировалась в одах Василия Петрова и Ермила Кострова [38]. Однако еще у Карамзина, например в его одах Александру I, в «Надежде» 1796 г., можно найти каноническую десятистрочную одическую строфу в четырехстопных ямбах ломоносовского образца. Такой же канонической строфой в десять строк с рифмовкой *абабввгддг* написана и пушкинская пародическая «Ода графу Хвостову» 1825 г.[39] Эти факты, по-видимому, можно считать свидетельством того, что указанный метрический канон оставался близким поэтическому сознанию эпохи сравнительно долгое время, во всяком случае, пока оставалась продуктивной сама ода как специфический род лирики. Для оды с ее ораторскими тенденциями чрезвычайно характерной является замкнутая строфа как некоторая постоянно ощущаемая величина, являющаяся элементом в развитии темы [40]. Поэтому строфа оды всегда строится по принципу известного своеобразия и не укладывается в рамки простого станса. Именно своему своеобразию (десять строк и рифмовка на четыре первые и шесть последующих строк) обязана была своей живучестью ломоносовская строфа. Та реформа оды, которая начата была Петровым и Костровым, разрушает это своеобразие, но заменяет его другим, причем важно, что за пределы самой строфы реформа эта не выходит: нестрофическая разностопная ода есть в русской поэзии явление исключительно редкое [41]. Очевидно, реторическая природа оды, требующая от нее известного расположения (dispositio) материала, настолько сильна, что подчиняет себе тот лирический порыв, в интересах которого и разрушается несомненно в этой реформированной одической строфе правильная четырехстопная метрическая сетка. Какой бы пестротой поэтому ни характеризовалась интонация оды внутри отдельного одического периода, самая периодизация ее должна оставаться строгой и правильной. «Новейшие *оды*, — законодательствует остолоповский словарь, — состоят из строф и стансов, в которых число стихов и расположение их зависят совершенно от воли автора; но как скоро сделано расположение первой строфы, то сие служит уже непременным образцом для всех строф последующих» [42]. Необходимо следовательно, чтобы в каком-то пункте мелодическое движение начинало повторяться. Это оставляет большой простор для всевозможных экспериментов в области построения одической строфы, и Петров, например, доходил в этом отношении до замысловатости просто виртуозной. Вот одна из его сложных строфических форм («Ода Потемкину» 1775 г.): 4А 4б 4А 4б | 4В 4В 4г 4г 4Д 4Д | 5е 5е 3Ж 4Ж | 3з. Все это повторяется дважды, а затем следуют 22 сплошных александрийских стиха, из которых первый и последний — без рифмы. Затем вся карусель начинается с самого начала [43]. Великий искусник в такого рода построениях был и Державин (см., например, его «Гимн лиро-эпической

на прогнание Французов из Отечества», где через каждые две десятистрочные строфы следует строфа в 18 строк, состоящая из прихотливого чередования шестистопных, пятистопных, четырехстопных и трехстопных строк, которое, однако, каждый раз воспроизводится с абсолютной точностью).

Именно этой петровско-державинской традиции следует в своих разностопных одах Пушкин, значительно, однако, упрощая ее установку на технические детали. К этому роду стихотворений Пушкина я отношу «Воспоминания в Царском селе» 1814 г. и 1829 г., «Кинжал» 1821 г., «Я памятник себе воздвиг нерукотворный. . .» 1836 г., а из незаконченных — «Недвижный страж дремал. . .» 1823 г. и «Н. С. Мордвинову» 1825 г.[44] Эти шесть стихотворений дают два основных варианта одической строфы, с двумя разновидностями в каждом. Во всех этих четырех видах разностопной одической строфы Пушкина есть свои принципы того специфического строфического своеобразия, о котором говорилось выше. В «Воспоминаниях в Царском Селе» — это восемь строк с построением 4А 4б 6А 4б 6В 6г 6В 4г[45]. Вторая разновидность многострочной строфы представлена шестистрочной строфой стихотворения «Недвижный страж дремал. . .» с одним трехстопным стихом на пять шестистопных. Строфа эта, являющаяся неожиданным — вероятно случайным и ненамеренным — воспроизведением строфы Нелединского-Мелецкого (см. его перевод «На время» из Томаса), сохраняет некоторую общую стилистическую близость к строфе первой разновидности, позволившую редактору академического издания даже утверждать, что это стихотворение «по размеру подходит» к «Воспоминаниям»[3*]. Во втором, четырехстрочном, варианте одической строфы Пушкина это же строфическое своеобразие достигается классическим приемом укорочения последнего стиха строфы («Памятник», «Мордвинову»)[46]. Другим способом воспользовался Пушкин в «Кинжале», каждая строфа которого представляет иную форму соединения шести-, пяти- и четырехстопных ямбов.

Одами, впрочем, стихотворения Пушкина этой последней категории можно назвать лишь в некотором условном смысле. Традиционная жанровая классификация в значительной мере теряет свою силу параллельно тому, как мы подходим к более поздним периодам творчества Пушкина. В особенности это приходится сказать об оде — жанре, популярность которого в пушкинское время сильно упала и который в устах самого Пушкина заслужил не одну отрицательную характеристику[47]. В изученных только что строфических формах пушкинского разностопного ямба наряду с элементами сохраняющей еще силу традиции мы одновременно наблюдаем поэтому и такие явления, о которых можно сказать, что они обращены уже не к прошлому, а к будущему. И если в области тех жанровых тенденций, порождением которых

[3*] *Пушкин.* Сочинения. Изд-е Императорской Академии наук. СПб., 1912. Т. III. Примечания. С. 344.

является ода, мы видим у Пушкина всего лишь намеки на новый метрический канон (например, форма «Памятника»), то есть и такие области, где мы располагаем более богатым материалом этого рода.

Так, отчетливые признаки самостоятельного нового жанра приобретают в позднейшем творчестве Пушкина стихотворения, которые я выше условно обозначил как «элегические стансы» и которые написаны правильным чередованием шестистопных и четырехстопных ямбов через строку. Мы имеем здесь дело, в сущности, всего с тремя стихотворениями: «Под небом голубым страны своей родной. . .» 1825—1826 гг., «Воспоминание» 1828 г. (две пятистопные строчки, с которыми печатается вторая черновая половина этого стихотворения, оказались мифом [4*]) и «На холмах Грузии. . .» 1829 г. К этим трем стихотворениям примыкает четвертое, не совсем ясное стихотворение «С Гомером долго ты беседовал один. . .» 1832 г., пятистопная строка которого, столь явно неуместная в этом метре, также недавно была «разоблачена» (см. автограф этого стихотворения, опубликованный Н. Ф. Бельчиковым в сборнике Пушкинской Комиссии ОЛРС [48]), — и этим круг соответствующего материала замыкается [49]. И тем не менее Валерий Брюсов, сам давший несколько мастерских образцов сходной формы [50], в своей статье «Стихотворная техника Пушкина» не случайно назвал образующее эту форму чередование шести- и четырехстопных стихов *характерным* [5*]. Действительно, малочисленность опытов Пушкина в этой области не только не лишает этот мир его очевидной типичности, но и ни в малой мере не отнимает у нас права интерпретировать эти высшие достижения пушкинского лирического гения как некую новую форму элегического выражения [51]. Это элегии подлинно-классического стиля, в абсолютном и так сказать сверхисторическом значении этого термина, а не в том условно-традиционном смысле, с которым мы имели дело раньше. У Пушкина на этом поприще были и предшественники, например Батюшков («К другу» 1815 г. и др.), но позднее появление этих элегий в творчестве Пушкина (в лицейскую пору им написана лишь одна строфическая разностопная элегия «К ней», 1816 г., по схеме 6А 6б 6А 3б [52]) и их особый, чисто пушкинский мелодический склад лишают возможные генетические догадки в этом направлении всякой уместности и необходимости. Стоит еще подчеркнуть, что из всех мыслимых форм правильного чередования многостопных и малостопных ямбических стихов Пушкин культивировал только эту одну (ею, между прочим, набросан и черновик стихотворения «Полонофилу» [6*]). Не привилось у Пушкина практиковавшееся, например, Баратынским чередование пятистопных ямбов с четырехстопными, испробованное им в 1821 г. в неотделанном стихотворении «Ты прав, мой друг!

[4*] *Томашевский Б. В.* Писатель и книга: Очерки текстологии. Л., 1928. С. 174—175.
[5*] *Пушкин.* Сочинения. Пг., 1915. Т. VI. С. 353 (Библиотека великих писателей).
[6*] *Шляпкин И. А.* Из неизданных бумаг А. С. Пушкина. СПб., 1903. С. 28 [53].

напрасно я презрел. . .»[54]. Совершенно неизвестными остались ему столь характерные для того же Баратынского формы чередования пятистопного ямба с трех- и двустопным (ср. такие стихотворения Баратынского, как «На что вы, дни! . .», «Истина», «Когда взойдет денница золотая» и др.)[55] или чередование обеих многостопных форм ямба между собой, как в «Умирающем Тассе» Батюшкова. Не прибегал Пушкин и к смешанному ямбу, т. е. неправильному соединению строк различной длины в пределах строфы, позднее культивировавшемуся Лермонтовым, Тютчевым, Вл. Соловьевым («Обычное смешение в одной и той же пьесе пяти- и шестистопного ямба также не придает особой музыкальности его стиху», — писал Якубович-Мельшин о Вл. Соловьеве[7*]), а из современников Пушкина — широко практиковавшемуся Вяземским в элегических жанрах.

Переходя к последней форме строфического разностопного ямба у Пушкина — к соединению ямбических стихов малых размеров между собою — мы снова найдем характерное новшество: написанные одинаковым чередованием четырех- и двустопного ямба стихотворения «Обвал» 1829 г. и «Эхо» 1831 г. Метрическая схема этих стихотворений — 4а 4а 4а 2б 4а 2б; обращает на себя внимание сплошная мужская рифма. Такая же сплошная мужская рифма выдержана и в стихотворении «Не дай мне Бог сойти с ума. . .» 1833 г., шестистрочная строфа которого состоит из четырех четырехстопных стихов и замыкающих каждые два четырехстопные двух трехстопных стихов. Своеобразное место этих трех стихотворений в поздней лирике Пушкина и тот особый тон, который сообщается пушкинской лирике как целому простым их присутствием в этом целом, — очевидны[56]. В остальном же пушкинские разностопные строфы этой вариации примыкают к традиции. Это, во-первых, балладный стих «Жениха» 1825 г. (4а 3Б 4а 3Б| 4в 4в 3Г 3Г), так удачно запечатлевший жанровые особенности баллады, что спустя шесть лет его точно и со всеми деталями воспроизвел профессиональный балладник Жуковский в своем втором варианте переделки «Леноры» Бюргера[57], затем пародический балладный стих «Пирующих студентов» 1814 г. («Певец во стане русских воинов» Жуковского и пародия Батюшкова[58]), отзвук которого можно усмотреть в скабрезном послании Мансурову 1819 г., и далее — стихотворения романсного и песенного типа — «Песня» 1812 г. с ее вычурной строфой[59], «Слеза» 1815 г. (4А 3б 4А 3б) и «Мечтатель» 1815 г. (4а 3Б 4а 3Б)[60]. Ко всему этому присоединяется наконец характерная строфа «Noël»'я 1818 г.[61] (несколько нетипичных мелочей оставляю без рассмотрения[62]). Упомянутые образцы романсной лирики, для пушкинской поэзии в целом весьма мало характерные, можно сопоставить с различными куплетными формами Дельвига, который пользовался ими чрезвычайно широко. Интересно, что у Дельвига нет ни одного не-

---

[7*] *Гриневич П. Ф.* [*Якубович П. Ф.*] Очерки русской поэзии. 2-е изд. СПб., 1911. С. 339.

куплетного разностопного стихотворения и только одно строфическое разностопное стихотворение с чередованием не коротких ямбических форм между собою, а короткой формы и длинной. Я имею в виду его «Близость милой (Из Гёте)», написанную во вкусе Баратынского, чередованием пятистопного и двустопного стиха [8*].

Изучение пушкинского стиха как поэтической формы — на мой взгляд, еще не начиналось. За незначительными счастливыми исключениями, все, что мы имеем в этой области, состоит в лучшем случае из неточных описаний, а в остальном — в механическом внешнем обращении с пушкинским стихом как с абстрагированным физическим звучанием. Но никакие подсчеты, измерения и таблицы, никакие теории «ипостас», «лейм» и «ускорений» не раскроют нам в метрической форме того, формой чего она является, т. е. поэзии [64]. Метр не только звучит, но и значит, и только тогда, когда мы научимся смотреть на него как на форму не только внешнюю, но и внутреннюю — мы будем знать, как можно расслышать голос поэзии в этой, казалось бы, чисто внешней смене ударенных и неударенных слогов. Разумеется, здесь речь идет о значении порядка не идейного, а стилистически-экспрессивного, и «значением» своим метр свидетельствует не о содержании поэзии, а лишь о ее типе и характере [65]. Разные метры сплошь да рядом «значат» то же самое, и самые разнообразные поэтические формы порою уживаются в одних и тех же метрических вариантах. И тем не менее в каждом отдельном случае, в каждом конкретном стихотворении, метр значит именно то, что он значит [66]. Нельзя сказать, что значит и какие поэтические функции несет на себе разностопный ямб в общем смысле, но можно и должно сказать, воплощением каких внутренних качеств поэтического слова является этот метр в данной редакции данного стихотворения данного автора. От использования пушкинского материала для общих рассуждений и теорий в области метрики давно уже пора перейти к конкретной интерпретации пушкинских стихотворных форм и историческому их изучению.

[8*] Русские Пропилеи. Т. VI. Материалы по истории русской мысли и литературы. М., 1919. С. 45; *Дельвиг.* Неизданные стихотворения. Пб., 1922. С. 94, 137 [63].

II

Р. ЯКОБСОН. «НОВЕЙШАЯ РУССКАЯ ПОЭЗИЯ: НАБРОСОК ПЕРВЫЙ»

Небольшая брошюра Р. Якобсона, молодого московского лингвиста, вряд ли будет замечена широкой публикой, но тем не менее она полна глубокого научного интереса и значения. Впервые в этой брошюре дается в полной мере теоретическое обоснование всех тех попыток к установлению науки о поэзии, которыми отмечена жизнь московской и петроградской филологической молодежи за последние 5—6 лет. Вот основной смысл этого движения в пользу научной поэтики как наиболее выпуклого и точного выразителя вновь прививающихся научных воззрений.

Наша официальная история литературы не является по существу наукой, ибо не отвечает двум основным требованиям, предъявляемым всякой науке: она не имеет своего специфического предмета исследования и в связи с этим единого метода. История литературы, рассматривая литературное произведение, ставит предметом своего исследования одновременно психологические (душевные переживания героев), философские (личность автора и его мировоззрение), историко-культурные (быт изображаемого общества и характер эпохи) и, наконец, стилистические (особенности языка) моменты этого произведения. Имея перед собой столь разнообразное поле исследования, история литературы вынуждена пользоваться по отношению к каждой из поставленных себе задач различными методами и точками зрения, а по существу, заимствованными из других областей науки. Историк литературы является одновременно и историком, и психологом, и философом, и социологом, и языковедом. Между тем представители всех этих привходящих специальных наук решают те же вопросы самостоятельно, будучи вооружены свойственными их наукам методами в гораздо большей, несомненно, степени, чем историки литературы. Отсюда возникает вопрос: если уж действительно литературные произведения могут служить источниками для психолога, философа, историка и т. п., то каков настоящий смысл истории литературы как отдельной науки? По-видимому, такая наука может существовать лишь в том случае, если у нее есть свой собственный предмет исследования, что вообще прежде всего характеризует всякую науку.

Молодые русские лингвисты не упраздняют истории литературы, а лишь находят для нее необходимый ей как науке собственный предмет исследования. Таковым является язык, которым написано данное литературное произведение [1]; и так как языком

вообще занимается лингвистика, то история литературы является лишь отделом последней науки, занимающимся языком в его эстетической функции [2]. Язык в его эстетической функции, в его «установке на выражение» (как говорит автор брошюры) [3], всецело в то же время определяет понятие литературного произведения как такового, ибо все, что замечает исследователь в таком произведении, помимо его художественного, поэтического языка, — все нам уже и вне этого произведения известно. И рисуемый быт, и эпоха, и личность автора и т. п. нами могут исследоваться научно по другим, почти всегда при этом более достоверным источникам: историческим и личным документам.

Автор брошюры — обнаруживает богатую эрудицию и находит строгие и прекрасно подобранные аргументы для более глубокого обоснования и широкого развития изложенных выше положений. Вместе с тем он идет и дальше и дает наглядный пример того, как следует изучать поэзию, помещая в брошюре, помимо методологических рассуждений, также и анализ произведений В. Хлебникова, одного из заметнейших русских футуристов. Выбор именно этого поэта автор обосновывает тем, что как наука о практическом языке в настоящее время ставит во главу своих построений наблюдения над современными наречиями, что дает возможность проникать языковеду в более отдаленные языковые эпохи, факты которых не только обывателями, но и филологами теперь с трудом воспринимаются как факты живого языка, так и для уяснения фактов поэтической речи нам нужно идти от настоящего, нами сразу усваиваемого, к прошлому [4]. Вместе с тем автор проводит и другую параллель с практическим языковедением, а именно: как последнее отказывается от всякой сравнительной оценки речи и с равным интересом обращается наряду с языками цивилизованных народов к языку дикарей, так и история поэзии не должна быть «историей генералов» [5], но с равным вниманием должна заключать в себе наблюдения как над первостепенными, так и над наименее заметными поэтами, окончательно отказавшись от решения вопроса, какие стихи хороши, какие плохи и какие лучше [6].

Интерпретация стихов Хлебникова в брошюре Якобсона необыкновенно интересна и подчас прямо поражает своим остроумием и талантливостью, а больше всего удачными сопоставлениями однородных фактов, данных лишь в разных обстановках у поэтов XIX века и футуристов, а также и в фольклоре (см., в частности, на с. 14 сопоставление метаморфоз в частушке, у Гоголя и у Хлебникова [7]). Но подробное рассмотрение этой части брошюры возможно лишь на страницах специального органа.

*

НОВАЯ ЛИТЕРАТУРА ПО ПОЭТИКЕ (Обзор) *

Методологические вопросы по-прежнему занимают первенствующее место в новейших работах по поэтике. Это, конечно, естественно: круг теоретических построений в области молодой научной поэтики еще не замкнулся — еще нет стройной методологической системы [1]. Отрадно, однако, что разработка теоретических вопросов связывается с изучением и анализом конкретного материала. Разнообразие затрагиваемых в последних работах тем свидетельствует, как будто, о том, что в области поэтики мы вступаем в своеобразную полосу накопления материала: этот момент я считаю чрезвычайно существенным, ибо он создает прочную, реальную базу для построения науки, образует тот материальный, вещественный фонд, без которого не двигается вперед и общее понимание сферы явлений, составляющих предмет данной отрасли знания [2].

Каковы теоретические вопросы, выдвигаемые перечисленными в заголовке работами?

Ряд авторов (Эйхенбаум, Виноградов, Жирмунский) решают вопрос об отношениях между поэтикой и лингвистикой, впервые остро поставленный Р. Якобсоном в его брошюре «Новейшая русская поэзия». В. Виноградов просто ограничивается тем, что ставит в подзаголовке: «Опыт лингвистического анализа» (работа о «Двойнике») или же в сноске — берет на себя «смелость всю вообще область поэтической *стилистики* 〈...〉 относить к *лингвистике*» (работа об Ахматовой) [3]. Этому чисто догматическому отождествлению поэтики с лингвистикой Эйхенбаум и Жирмунский пытаются противопоставить принципиальное различение между методами обеих дисциплин. Так, Жирмунский («Задачи

---

* *Эйхенбаум Б.* Молодой Толстой. Пб.; Берлин, 1922; *Он же.* Мелодика русского лирического стиха. Пб., 1922; *Он же.* Анна Ахматова: Опыт анализа. Пб., 1923; *Он же.* Некрасов // Начала. 1922. № 2. С. 158—192; *Виноградов В.* Сюжет и композиция повести Гоголя «Нос» // Начала. 1921. № 1. С. 82—105; *Он же.* Стиль петербургской поэмы «Двойник»: (Опыт лингвистического анализа) // Ф. М. Достоевский: Статьи и материалы. Пб., 1922. С. 209—254; *Он же.* О символике А. Ахматовой: (Отрывки из работы по символике поэтической речи) // Литературная мысль: Альманах. Пг., 1922. [Вып.] I. С. 91—138; *Шкловский В.* «Тристрам Шенди» Стерна и теория романа. [Пг.], 1921; *Он же.* Развертывание сюжета. Пг., 1921; *Якобсон Р.* О чешском стихе преимущественно в сопоставлении с русским. Берлин, 1923; *Он же.* Брюсовская стихология и наука о стихе // Науч. изв. Акад. центра Наркомпроса. Сб. 2. Философия; Литература; Искусство. М., 1922. С. 224—240; *Арватов Б.* Синтаксис Маяковского: (Опыт формально-социологического анализа поэмы «Война и мир» // Печать и революция. 1923. Кн. 1. С. 84—102; *Жирмунский В.* Задачи поэтики // Начала. 1921. № 1. С. 51—81.

поэтики») считает возможным отождествлять поэтику с лингвистикой лишь до известных границ: там, где исследователь литературного произведения выходит за пределы собственно фактов языка, в которые воплощена поэтическая форма, и подходит к проблеме художественного задания, к моменту приема, композиции, стилистической системы, там он, по мнению Жирмунского, уже не может довольствоваться методами лингвистики и вынужден становиться на телеологическую точку зрения [4]. Ту же телеологию защищает и Б. Эйхенбаум, который, однако, проводит различение между поэтикой и лингвистикой гораздо более резко. «Лингвистические наблюдения над поэтическим языком, — читаем в „Мелодике стиха", — обогащают науку о языке вообще новыми явлениями, редко встречающимися в обычной „практической" речи. Поэтический язык ⟨...⟩ рассматривается ⟨...⟩ в ряду языковых явлений вообще. У теоретика поэзии ⟨...⟩ постановка всех вопросов должна быть иной. Здесь ясно выступает разница между понятиями языка и стиля, языкового явления и стилистического приема. Лингвистика оказывается в ряду наук о природе, поэтика — в ряду наук о духе» [5].

В этих рассуждениях многое не уяснено. Не говоря уже о том, что наука о смысле, означении, каковой является лингвистика, может пониматься как наука естественно-историческая лишь в силу вопиющего недоразумения (что, между прочим, отмечает и Виноградов в своей статье об Ахматовой) [6], самый вопрос о разграничении обеих дисциплин поставлен не в ту плоскость, в которой он должен находиться. Самое существенное здесь заключается ведь в том, что материал поэзии, как это вполне отчетливо сознают те же Жирмунский и Эйхенбаум, есть слово — и только слово. Сложнейшие композиционные сюжетные построения, в конечном счете, сводятся к развернутому языковому факту. Это неопровержимо. Отсюда ясно, что и понятие стиля есть понятие чисто лингвистическое [7]. Другое дело, что, поскольку говоришь о стиле, необходимо становиться на телеологическую точку зрения. Это, в свою очередь, неопровержимо. Но ведь не доказано еще, что лингвистика органически чужда телеологии. Наоборот, можно доказать обратное: стоит только поставить перед собою проблему культуры языка, чтобы понять, что принципиального различия между лингвистикой и поэтикой не существует [8].

Итак, спор оказывается, по существу, праздным: это спор о словах. Нужно лишь твердо запомнить, что исследователь литературных форм изучает, подобно лингвисту, слово и что слово это понимается им с точки зрения предваряющего его структурного задания: все остальные выводы напрашиваются сами собою.

Как явствует из вышесказанного, разногласия в вопросе о номенклатуре метода, сами по себе, в конце концов, несущественные, не порождают, естественно, никаких сомнений в вопросе о самом предмете исследования: здесь наша поэтика усвоила твердый и правильный курс, что особенно ясно на примере вдумчивых, полных глубокого интереса работ Б. Эйхенбаума — историка лите-

ратуры, а не лингвиста по специальности. Пользуясь удачным выражением Р. Якобсона, можно утверждать, что наша молодая история литературы нашла наконец своего «героя». «Герой» этот — структура литературного произведения как такового [9], а не пресловутая «душа поэта», высасываемая из эстетических навыков и симпатий исследователя, не вымученная, безответственная «социология», базирующаяся на вытаскиваемых из поэтической тематики элементах, которые якобы «отображают» миросозерцание автора и социальный уклад соответствующей эпохи. Я вернусь ниже к вопросу о социологическом осмыслении поэзии, сейчас же отмечу, что особенно выпукло и ярко оттеняет вопрос о предмете историко-литературного исследования Б. Эйхенбаум в своей содержательной статье о поэзии Некрасова. Некрасов — излюбленная тема социологов вышеуказанного типа: ведь, как известно, в стихах Некрасова — «поэзия и не ночевала», у Некрасова — ведь «дело не в форме», «эстетам» — с ним делать нечего! [10] Понятен поэтому своеобразный поэтологический пафос, с каким написана статья о Некрасове талантливым исследователем. Понятно его утверждение о том, что «Некрасов — тема, ставшая в наше время принципиально важной» [11]. Поэзия Некрасова порождена была исторической необходимостью борьбы с пушкинским каноном. Всякий литературный канон на определенной исторической ступени превращается в мертвое клише. Становится необходимым создать новое восприятие поэзии для того, «чтобы поэзия имела слушателей», без которых она немыслима [12]. Эту миссию и выполнил Некрасов. Он «снижает» поэтический язык, делает его доступным для «толпы». А «толпа», как справедливо замечает Эйхенбаум, часто значит гораздо больше в жизни искусства, чем «избранный круг» профессионалов и любителей. Это «снижение поэзии», «новое слияние языка и стиха», осуществленное Некрасовым, и дает Эйхенбауму право в другой его работе (об Ахматовой) сопоставить поэтическую роль Некрасова с ролью футуристов [13]. Сопоставление это весьма существенно и по-новому уясняет нам ряд моментов в истории русской литературы.

Следуя своему строгому методу, в новом, неожиданном освещении показывает нам Эйхенбаум и Толстого. Книга Эйхенбаума «Молодой Толстой» представляет интерес совершенно исключительный. Думаю, что не преувеличу, если скажу, что она получит в будущем значение поворотного пункта в изучении толстовского литературного наследия. Вдвигая Толстого в верную историческую перспективу, Эйхенбаум уже на анализе дневников юноши-писателя вскрывает его связь с французской рационалистической литературой XVIII века и широкими мазками рисует в дальнейшем творчество Толстого как отталкивание от романтизма и его преодоление. Чрезвычайно продуктивным оказывается сопоставление Толстого со Стерном, а позднее — со Стендалем, сопоставление, во многом уясняющее типичный для Толстого метод «генерализации» и «остраннения», подмеченный Виктором Шкловским [14] и богато иллюстрированный в свое время К. Леонтье-

вым в его замечательной, незаслуженно забытой книге «О романах Толстого» (отмечу, кстати, что напоминанием об этой книге мы обязаны тому же Эйхенбауму [15]).

Интересна и самая свежая по времени появления книга Эйхенбаума об Анне Ахматовой. Общие положения книги почти все убедительны и приемлемы. По-видимому, прав Эйхенбаум, когда утверждает, что мы накануне нового расцвета прозаической литературы [16]. Наблюдения автора над синтаксисом и мелодикой Ахматовой весьма существенны: в частности, важен принцип разговорного лаконизма, устанавливаемый им для поэтессы [17]. Хорошо также, что автор вносит поправку в дилетантское сопоставление Ахматовой с Пушкиным [18]. Однако совершенно недопустимы рассуждения Эйхенбаума о звуках: они бьют мимо цели [19]. «Гармония гласных» Эйхенбаума — это «семантические гнезда» Виноградова (см. ниже). Что касается главы о семантике, то здесь хотелось бы указать, что мысль Эйхенбаума о «боковых значениях», какие получает слово в результате фонетических сопоставлений с другим словом [20] — в сущности не нова. Современная лингвистика смотрит на звук речи не как на физиологический элемент, а как на элемент смысловой, значимый («фонология» французских лингвистов. Об этом же — у Якобсона в книге о чешском стихе [21]). Наконец, явления того же порядка указаны Якобсоном в его работе о Хлебникове на примерах так называемой «поэтической этимологии» [22]. Поэзия Ахматовой в общем раскрывается автором как поэзия комнатной беседы, переписки с другом. Но Эйхенбаум ставит и более острый вопрос: о борьбе акмеизма с футуризмом. Борьба эта — заявляет он — решает судьбы русской поэзии [23]. Вопрос несколько непонятный: если футуристы, по словам самого Эйхенбаума, революционеры, то ведь надо принять в соображение, что революция — всегда побеждает, она никогда не проходит бесследно. Вопрос же о формах, в которые выльется эта неизбежная победа футуристских принципов поэтического языка, — это уже вопрос особый. Важно, во всяком случае, что Эйхенбаум отвел акмеизму должное место в истории русской литературы, определив его как поправку к извращениям позднейшего символизма. Не более [24].

В сравнении с этой работой Эйхенбаума однотемная работа Виноградова бесконечно проигрывает. Работа об Ахматовой вышла у Виноградова, автора интересных статей о «Носе» и «Двойнике», — явно неудачно. Спорить приходится против самого метода «семантических гнезд», которые никому ничего не говорят, и меньше всего — о «языковом сознании» поэтессы. «Песня» сопоставляется с «птицей», а «птица» с «полетом» решительно во всяком «языковом сознании». Короче, опыты Виноградова, наивно названные им лингвистическими, не уясняют поэзии Ахматовой ни с какой стороны: они просто никчемны [25].

Зато весьма интересны работы Виноградова о «Носе» и «Двойнике», особенно первая. Более всего здесь ценны богатые филологические аксессуары, которыми обставляет автор свое исследова-

ние литературного генезиса «загадочной» повести Гоголя. У нас принято издеваться над «носологией» [26], но, право же, эта последняя уясняет нам Гоголя куда больше, чем разговоры Мережковского о «пошлости» — от слова «пошло́» [27] или традиционные разглагольствования на тему о «смехе сквозь слезы». Удачно раскрывает Виноградов и композицию повести, так же как удачно открывает несколько сказовых напластований в не менее «загадочном» «Двойнике» Достоевского [28].

Именно об отсутствии такого филологического аппарата заставляют сожалеть весьма ценные в других отношениях работы Шкловского о «Тристраме» Стерна и «Дон-Кихоте». Блестящая наблюдательность Шкловского всем известна, и не мне ее рекомендовать. Шкловский умеет «расшить» роман на куски с неподражаемым искусством, но все горе в том, что наблюдения эти остаются сырым материалом, из которого ничего не слепишь, сшить роман обратно Шкловский не умеет [29]. Когда Шкловский заявляет, что «разница между романом Стерна и романом обычного типа точно такая же, как между обыкновенным стихотворением с звуковой инструментовкой и стихотворением футуриста, написанном на заумном языке» [30], то невольно возникает вопрос: почему же Стерн не футурист? Шкловский вырвал Стерна из той исторической обстановки, которая окружала романиста, не показал нам традиции и канона, которые ему приходилось преодолевать. Все это справедливо и по отношению к работе о «развертывании сюжета», изобилующей ценным материалом, не объединенным, однако, необходимым в таких случаях чисто филологическим анализом, интерпретирующим явления в их исторической связи [31]. Что же касается теории романа, которую строит Шкловский, то здесь надо подчеркнуть чрезвычайно существенный момент — понимание сюжета как элемента художественной формы.

Перейдем теперь к работам, специально посвященным проблемам стиха. Здесь прежде всего отмечу статью Р. Якобсона «Брюсовская стихология и наука о стихе», вколачивающую крепкий осиновый кол в классическое по своей безграмотности руководство Брюсова по ритмике. Статья эта написана три года тому назад и, понятно, во многом устарела. Однако основного своего значения она не теряет. Нужно наконец раз навсегда покончить с этим недопустимым дилетантизмом, забивающим антинаучной трухой молодые головы «любителей стихосложения» [32]. Тот же Р. Якобсон выпустил в Берлине новую большую работу «О чешском стихе преимущественно в сопоставлении с русским», представляющую крупный интерес как по устанавливаемым ею новым точкам зрения на ритмическую природу стиха, так и по заключенному в ней высоко ценному материалу. В последнее время в науке господствовала акустическая просодия Зиверса, Зарана и Верье, понимающая стих чисто физиологически, с точки зрения его голой произносимости и находящаяся в резком противоречии с новейшими лингвистическими теориями. Этой акустической просодии автор противопоставляет просодию ф о н о л о г и ч е с к у ю, которая

трактует звук как элемент значимый, семантический. Установив наличие в различных ритмических системах элементов фонологических наряду с «внеграмматическими» (незначимыми), Якобсон переходит к выяснению судеб чешского стиха, который колеблется между системой количественной и тонической. Автор выясняет причины этого колебания и попутно, как филолог, беспристрастно оценивает различные попытки чешских ученых навязать чешскому стиху тот или иной канон, попытки, ознаменовавшиеся упорной борьбой между сторонниками той и другой системы. Кое-что в книге Якобсона вызывает на возражения, в частности тот чисто психологический метод, которым он устанавливает понятие стиха, что, однако, не преуменьшает высокой ценности его работы: она займет видное место в нашей литературе по поэтике [33].

Установить основные принципы, на которых должно базироваться понимание стиха, пытается и Эйхенбаум в своей книге «Мелодика стиха». Элементов для такого понимания Эйхенбаум ищет в синтаксисе, который, по его мнению, в стихе играет роль не только формы, но «ф о р м а н т ы». Синтаксис для Эйхенбаума есть база специфического стихотворного интонирования, развернутую систему которого в лирике «напевного» стиля он и называет собственно «мелодикой» [34]. В основе своей такое понимание представляется мне близким к истине, однако в него нужно внести поправку. Во-первых, система интонирования, т. е. мелодика, — есть принадлежность не одного какого-либо вида лирики, она присутствует неизбежно во всяком явлении стиха, и лишь те или иные формы ее реализации могут позволить нам делать стилистические различения. Во-вторых, для обоснования мелодики нет нужды прибегать к синтаксису как к «первооснове», «форманте». Мелодика есть явление автономное, подчиненное лишь общему явлению языка как смысла. Она не определяется синтаксисом, а наоборот, сама определяет последний, как и прочие грамматические категории, деформируемые стихом. Окончательное уяснение природы мелодики, таким образом, будет возможно лишь с точки зрения мелодической семантики, т. е. с той фонологической точки зрения, какую выдвигает Якобсон, сам, к сожалению, на мелодику достаточного внимания не обративший [35].

Итак, русская поэтика — уже не слово только, но и дело. Мы явственно идем вперед. У нас есть метод, пусть не совсем отточенный, есть уже и кое-какой материал. Мрачный тупик, в котором прозябала наша официальная история литературы, уже не давит больше наше научное сознание. Но легче дышится не только филологу. Наряду с последним и социолог получает наконец возможность правильно оценить культурно-исторический смысл поэтической формы [36]. С этой точки зрения внимания заслуживает работа Б. Арватова о синтаксисе Маяковского, носящая подзаголовок «Опыт формально-социологического анализа». Арватову можно поставить в вину некоторую поспешность выводов, слишком лапидарную формулировку вопросов, по существу острых, несколько некритическое отношение к лингвистическим терминам

и понятиям, но одно ясно: если возможно вообще социологическое осмысление поэзии, то только помощью того метода, который избран Арватовым. В этой связи вскрываемая Арватовым ораторская установка поэтической тенденции Маяковского приобретает большой, особый смысл [37].

*

Р. ЯКОБСОН. «О ЧЕШСКОМ СТИХЕ ПРЕИМУЩЕСТВЕННО В СОПОСТАВЛЕНИИ С РУССКИМ»

Новая книга молодого московского лингвиста Р. Якобсона является лишь первой главой задуманного им труда о чешском стихе. Глава эта автором озаглавлена «Основы просодии вообще и чешской в частности». Заголовок этот, в сопоставлении с общим заглавием книги, а также некоторыми фразами из предисловия, заставляет предполагать, что автора чешский стих интересует не только сам по себе, но и как материал для сравнительной ритмики. По прочтении книги мы убеждаемся, что это действительно так, однако обычного и традиционного в таких случаях теоретизирующего введения труду не предпослано. Между тем Якобсон руководится стройной, отчетливой теорией и работает подлинно научным методом. Вскрыть его метод, основные предпосылки его работы можно лишь путем элиминирования принципиальных положений от обильного в книге эмпирического материала. Это тем более необходимо, что ревнителей молодой и неокрепшей еще у нас научной ритмики связанные с последней теоретические вопросы интересуют в первую очередь.

Свою теорию ритма Якобсон строит прежде всего на точном разграничении языка поэтического и языка практического. Ритм есть только в поэзии. «⟨...⟩ Говоря о ритме поэтическом и прозаическом, мы допустили бы эквивокацию ⟨...⟩ динамический ритм практического языка — это процесс автоматизации выдыхания при речи. Обратно поэтический ритм есть один из способов выведения речи из состояния автоматизма. Он — предпосылка установки на речевое время, временно́го переживания (Zeiterlebnis) ⟨...⟩ в практической речи ⟨...⟩ время не переживается» (с. 17—18) [1].

Поэтическое время, продолжает автор, «есть типичное Erwartungszeit, т. е. по истечении определенного срока мы ждем определенного сигнала. Это время, навязанное речи, ее субъективно трансформирует» [2]. Языковые элементы, становясь элементами ритмообразующими, претерпевают известные насилия. Но самая интерпретация этих насилий, составляющая предмет просодии как дисциплины, изучающей звуки речи с точки зрения их

свойств, играющих роль в стихосложении (определение Верье)[3], нуждается в известных теоретических предпосылках. Дав критику существовавших до последнего времени трех основных типов просодии: донаучной графико-логической, изжитой уже почти моторной и акустической просодии Сиверса, Верье и Сарана[4], автор выдвигает новую, фонологическую просодию. Саран, например, заявляет: «⟨...⟩ теоретик стиха ⟨...⟩ должен занять в отношении к стиху позицию иностранца, вслушивающегося в стихи, не понимая языка стихов»[5]. Но, совершенно справедливо замечает Якобсон, «ни один соотечественник данной поэзии не может воспринять ее звуковую форму ⟨...⟩ как выдвигаемый Сараном иностранец. Да и самый этот иностранец фиктивен, и для него не будет чисто акустического восприятия, он подойдет лишь к чужой речи под углом зрения своей фонологической системы, со своими фонологическими навыками, он эту речь, так сказать, трансфонологизует» (с. 21). Но что такое фонологическая система? Французская школа определяет ее, как «une collection d'idées de sons»[6]. Иными словами, в фонологическую систему звуки входят, поскольку они значимы, внутренне обусловлены, этимологичны, выполняют определенную семасиологическую функцию, в противовес эвуковым явлениям незначимым, внеграмматическим, фонетическим[7]. Это различение между обоими рядами звуковых явлений, являющееся основным для его просодии и ставящее последнюю в связь с основными проблемами современной лингвистики, автор иллюстрирует на примере отношения между русским и сербским языками. Серб легко улавливает музыкальные различия в русском ударении, а русский не только не слышит их в своей речи, но и в сербской с трудом приучается их слышать. Ибо в сербском языке музыкальное ударение является фонологическим элементом, в русском же — внеграмматическим[8].

С этой фонологической точки зрения автор и рассматривает основные элементы ритмической системы, главным образом, динамическое ударение и количественные отношения в языке. Здесь автор дает основное противоположение ритмических элементов в русском и чешском языках. В русском языке — фонологическим элементом является динамическое ударение, долгота же — неграмматична. В чешском же, обратно, ударение внешне обусловлено, внеграмматично, количество же составляет элемент фонологический. Вводя попутно понятия фразировки и словораздела и подробно выясняя значение для ритма элементов внутренне и внешне обусловленных, автор характеризует проблему просодии как различение: 1) фонологической базы ритма, 2) сопутствующих внеграмматических элементов и 3) автономных фонологических элементов, т. е. таких, которые в данном поэтическом языке не являются фактором ритмической инерции. В соответствии с этим, автор дает примерную классификацию различных типов ритмических систем, в которой русская система отличается от чешской следующим образом: в русской системе фонологической базой ритма служит динамическое ударение, роль сопутствующих

внеграмматических элементов играет количество, а в качестве автономных фонологических элементов являются словоразделы. В чешском соответственно функции эти выполняются: 1) словоразделами, 2) динамическим ударением, 3) количеством (с. 46). Устанавливаемая автором роль словораздела в чешской ритмике станет ясна, если вспомним, что в чешском языке ударение фиксировано на первом слоге, в связи с чем единственным элементом, обусловливающим фразировку, является словораздел (ср. с. 35).

Как иллюстрируется эта просодия чешским стихом? — В чешской поэзии уже давно борются два течения. Одно, возглавлявшееся более 100 лет тому назад авторами « Počátkové českého básnictví» — знаменитым Шафариком и Палацким, — утверждало, что чешская поэзия в своей ритмике должна строиться на количестве как на явственно воспринимаемом чехами ритмообразующем материале. Другое, защищаемое в последнее время Кралем, Фринтой и др., настаивает на ударении как на главном ритмическом моменте для чешской поэзии. Якобсон дает чрезвычайно тщательный анализ доводов как той, так и другой стороны, сопровождая его целым рядом талантливо выполненных экскурсов в область чешского ударения и количества. Вводя ряд коррективов в традиционное представление о прочно фиксированном чешском ударении, для чего к делу привлекаются известные экспериментальные данные французских лингвистов Готьо и Вандриеса, а также плодотворные наблюдения норвежского слависта Брока, и тем подрывая научное значение утверждений Краля и его сторонников, так называемых «призвучников», автор, однако, не делает отсюда вывода об обязательности для чехов количественной ритмики, которую защищает противная сторона — «часомеры». Лингвистов, писавших о чешском стихе, Якобсон рассматривает не как показателей объективной истины, а как представителей той или иной языковой эстетики. Он как бы сажает их на скамью подсудимых и оценивает их показания чисто релятивистически, в зависимости от их языковых навыков и личных симпатий. Такой метод мы считаем безусловно правильным, ибо здесь очень легко поддаться декларативным, программным и никак не объективным заявлениям сторонников той или иной поэтической традиции (ср. хотя бы труды по ритмике русских символистов) [9]. И именно строгое соблюдение этого метода позволило автору, после остроумного выяснения причин, по которым в чешской поэзии не привилось количественное стихосложение, закончить свою интересную работу правильным выводом: «Думаю, что стихосложение никогда не может быть выведено целиком из наличного языка ⟨...⟩ Исторический выбор того или иного решения из ряда мыслимых объясняется явлениями, лежащими вне пределов фонетики данного языка, а именно наличной эстетической традицией, отношением данного поэтического течения к этой традиции и культурными влияниями» [10].

Р. Якобсон в своей книге обнаруживает подлинный лингвистический темперамент, исключительно вдумчивое внимание к фактам языка, разностороннюю и глубокую эрудицию [11]. Тем не менее работа его не свободна и от недостатков. Сюда относится, прежде всего, крайняя несистематичность изложения. «Первая глава» представляет собою 120 страниц сплошного текста, неподразделенного даже подзаголовками или цифрами, на протяжении которых даются факты самого разнообразного содержания: чистая теория и историко-литературные соображения, ритмика китайского стиха наряду с тонкостями чешского ударения, блестящий анализ ритма Маяковского рядом с рассуждениями об античном количестве [12]. Неизбежный результат этого — приглушение основных теоретических моментов, а последние, между тем, крайне важны для уяснения тех научных оснований, на которых, в конце концов, начинает, по-видимому, базироваться наша наука о стихе. Как курьез отметим, что определение основного для книги понятия фонологии дано автором в сноске, в виде коротенькой фразы из книги Сешейе [13]. Но есть недостатки и более существенные. Автор не уделил достаточного внимания мелодике речи, интонациям, а между тем именно интонации составляют существеннейшую часть стихотворного ритма. Те немногие рассуждения об интонациях, которые мы находим в книге, не сведены в систему, не показано их отношение к словесному ударению, не раскрыто взаимодействие между рядом мелодическим и рядом слоговым. Нельзя, наконец, оставить без возражения и некоторых методологических приемов автора. Исследуя ритм как статическую систему, он в то же время допускает ряд чисто психологических и генетических определений (ср. о «переживании времени», о «насилиях» и т. п.). Последние, впрочем, без ущерба для дела могли бы быть переведены, при некотором усилии, на язык чисто лингвистической терминологии [14].

Можно было бы, далее, поспорить и с некоторыми конкретными утверждениями автора, но здесь, конечно, этому не место. Отмеченные недостатки, однако, не лишают книгу ее основных достоинств: она является несомненным и чрезвычайно ценным приобретением в нашей бедной поэтологической литературе.

*

РУССКАЯ ПОЭТИКА И ЕЕ ДОСТИЖЕНИЯ

За суетой и шумом салонных разговорчиков о «формальном методе», о преимуществах «формы» над «содержанием» и обратно, о пользе «подсчетов гласных и согласных», о «душе» писателя и «быте» в литературе — мы словно и не заметили, как выросла у нас подлинная научная поэтика. За эти десять-двенадцать лет,

потонувших в море бесплодной полемики и модных дискуссий, опоязовский крепыш вырос и возмужал; первоначальные его нерешительные, хотя и дерзкие движения уступили место рассчитанным и обдуманным шагам зрелого, знающего свои силы исследователя. И уже обрастает наша молодая поэтика «соглашателями» разных мастей и пород. Уже признаком хорошего тона стали формулы: «постольку — поскольку», «с одной стороны — с другой стороны» — в приложении к новому поколению русских филологов и литературоведов [1]. Сейчас у нас мода не только уже на дискуссию по поводу «формального метода», но также и на подражание ему, где это только возможно. Но мода — плохой спутник науки: она закрывает глаза на существенное, на реальные достижения, ограничивая внимание лишь всякого рода эффектными пустячками. Она приучает болтать там, где нужно думать. В виде исключения хотя бы, попробуем один раз подумать. Не о праве на существование науки о литературном искусстве пойдет ниже речь, ибо наука эта стала у нас уже реальным фактом, а о достоинствах или недостатках, о конкретных достижениях русской научной поэтики. Необходимо лишь одно предварительное замечание. Каковы бы ни были недостатки нашей поэтики, она, во всяком случае, не заслужила такой неуклюжей и какофонической клички, какой является термин «формальный метод». «Метод» вообще не может быть «формален», если только он действительно м е т о д, а не канцелярская отписка. С другой стороны — сам по себе метод никогда не является специфическим, определяющим признаком отдельной, самостоятельной науки, и, например, метод экспериментальный — одинаково приложим и в естествознании, и в лингвистике, и в психологии, а метод, скажем, индукции или дедукции — в той или иной степени применим во всякой частной науке. Лидеры «Опояза», того направления, которое явилось у нас пионером научной поэтики, а потому обычно наиболее прочно ассоциируется с «формальным методом», сами понимают это недоразумение. Так, Б. Эйхенбаум в предисловии к недавно вышедшему сборнику своих статей «Сквозь литературу» (изд. «Academia», вып. 4-й серии «Вопросы поэтики») не без умысла, по-видимому, замечает: «Вопрос — не столько в методах, сколько в принципах» [1*]. Столь же очевидно, однако, что и п р и н ц и п ы должны быть одинаковы для всех наук. Выработка и изучение этих принципов — задача общей философской методологии. И первый из этих общеобязательных научных принципов гласит: всякая отдельная наука возможна только как наука об особом, ей одной свойственном п р е д м е т е. Таким образом, если можно вообще отграничить поэтику — resp. историю литературы в кругу прочих родственных или неродственных ей дисциплин, то только по признаку ее специфического предмета, а не по методу или принципам ее. Определение этого

[1*] *Эйхенбаум Б.* Сквозь литературу. Л., 1924. С. 4.

предмета и является, очевидно, главной задачей нашей новой историко-литературной школы в сфере методологии.

С вопросов этого порядка мы и начнем свое рассмотрение.

I

Здесь скажем прямо: методология — самое больное место нашей поэтики [2]. Именно поэтому нужно остановиться на ней подробнее. Специальных методологических работ на общие темы за последнее время выходит мало [3]. «Опояз», в частности, давно уже не выступал с методологическими декларациями, всецело обратившись к решению конкретных эмпирических задач исторической поэтики. Зато мы располагаем двумя недавними работами проф. В. Жирмунского, которые дают достаточный матерьял для суждения о наших методологических успехах, хотя автор их и отмежевывается старательно от всего, что позволило бы заподозрить в нем «формалиста». Сам Жирмунский занимает промежуточную позицию, пытаясь примирить «крайности» «Опояза» с традициями «обычной» нашей академической истории литературы. Такая попытка критического сочетания разных подходов к литературе, сопровождающаяся широкой полемикой против «Опояза», сделана Жирмунским в статье «К вопросу о формальном методе», помещенной предисловием к переводу брошюры О. Вальцеля «Проблема формы в поэзии» (изд. «Academia») [2*]. Другая работа того же автора — «Задачи поэтики», напечатанная в сборнике Российского института истории искусств (то же изд.) и являющаяся переработкой более ранней статьи его под тем же заглавием в № 1 журнала «Начала» [4], представляет попытку уже не полемического, а положительного и систематического изложения основ поэтики [3*].

Эта последняя работа, с которой удобнее начать наше рассмотрение, определяет поэтику как такую науку, предметом которой является п о э з и я к а к и с к у с с т в о. Ближе этот предмет поэтики характеризуется автором в полемике против обычного различения в поэзии «формы» и «содержания», а также против тех старых теорий, которые определяли поэтическое как «образное» (с. 125, 127—129 сл.). Полемика эта, целиком в данном случае совпадающая с традициями «Опояза» [4*] и несколько их даже утрирующая, нужно сознаться — решительно неудачна. Вместо формы и содержания в литературе и поэзии Жирмунский предлагает говорить о форме и м а т е р ь я л е (с. 128), причем матерьялом поэзии называет с л о в о (с. 131). Здесь поэзия понимается, таким образом, как некая «обработка матерьяла» (словесного) с помощью художественных, стилевых «приемов», которые и превращают этот бесформенный матерьял в «форму»

[2*] См.: *Вальцель О.* Проблема формы в поэзии. Л., 1923. С. 5—23.
[3*] См.: Задачи и методы изучения искусств. Л., 1924. С. 123—167.
[4*] Ср. хотя бы старые работы Виктора Шкловского [5].

(аналогия со скульптурой и т. п.). Но совершенно очевидно, что, пока мы говорим лишь о матерьяле и его обработке, — мы не выходим за пределы круга вопросов поэтической техники, технологии поэтического письма, и ни мало еще не приближаемся к самому поэтическому слову, которое, конечно, только самая мрачная фантазия может представить себе как «бесформенный матерьял» [6]. Не случайно замечает опоязовец Ю. Тынянов: «Понятие „материала" не выходит за пределы формы, — оно тоже формально» [5*]. И в самом деле — трудно говорить о слове как «матерьяле» поэзии. Скорее можно было бы сказать, что сама поэзия есть слово. Определение предмета поэтики поэтому должно было бы свестись к предметному описанию структуры слова и к отысканию в ней таких моментов, которые и делают это слово поэтическим. Но здесь уже совершенно очевидной становится необходимость реабилитации понятия «образа», на более научном языке — «внутренней формы», столь незаслуженно забытого как лингвистикой нашей, так и поэтикой. Для этого, конечно, нет никакой надобности возвращаться к психологистическим теориям Потебни, а кроме того, нужно помнить, что речь идет именно о словесных образах, т. е. о внутренней форме слова. Между тем самая странная особенность работы Жирмунского состоит, пожалуй, в том, что, говоря об образе, он имеет в виду исключительно лишь «психологические образы» — т. е. те случайные зрительные, слуховые и т. п. ассоциации и представления, которые могут возникать у нас при восприятии поэзии. Думать, что именно в таких образах существо поэзии, — по меньшей мере наивно, и именно такую наивность обнаруживает, например, проф. П. Сакулин, когда защищает от покушений Жирмунского «творчестии образи» Святославова Изборника в своей заметке «Еще „о образех"» [6*]. Речь здесь идет именно о том словесном образе, на котором строил свою — формально безупречную — теорию поэзии и «множественного» ее значения Потебня [7].

В этой же связи уясняется и истинный смысл соотношения терминов «форма» и «содержание». Образ, как мы видели, также есть форма. Поэтическое слово в целом есть некая форма, которая обладает значением, имеет смысл. Это значение и будет, очевидно, «содержанием» поэзии. Содержание это, конечно, нельзя понимать как «внеэстетическую реальность, сохранившую в искусстве свои прежние свойства», в каковом понимании Жирмунский справедливо упрекает традицию; содержание — это не «душа», укутанная в красивое платье, но вряд ли также только поэтическая фабула, «тема», как предлагает Жирмунский (с. 127 сл.). Содержание — это смысл, т. е. то, что значит поэтическая форма. Отсюда только ясным становится, почему появился у нас «формальный метод». На самом деле мы завоевали

5* *Тынянов Ю.* Проблема стихотворного языка. Л., 1924. С. 8.
6* Атеней: Историко-литературный временник. [Л.], 1924. Кн. 1—2. С. 72—78.

право не на метод формальный, а на анализ поэтической формы, помощью которого мы открываем, интерпретируем смысл последней. Теперь понятным становится также, почему именно такой формальный анализ есть единственный научный анализ поэтического искусства, но не менее понятно, что анализ этот открывает не «счет гласных и согласных», а смысл и что опираться он для этого должен на принципиальное учение о поэтической внутренней форме [8].

Что до остальной части работы Жирмунского, претендующей на значение систематики, то она уже попросту крайне неудовлетворительна. Систематика эта на редкость неотчетлива и поверхностна, лингвистическими терминами Жирмунский оперирует исключительно некритически, мешая в одно стилистику с синтаксисом, словарь — с семантикой и т. п.[9] К тому же «примерный анализ» отрывков из Пушкина и Тургенева, которым заканчивает свою работу Жирмунский, своею наивностью, банальностью — и вовсе ставит под сомнение положительное методологическое значение всей его работы.

II

Вторая статья Жирмунского — «К вопросу о формальном методе» — по причинам, далеко не ясным, явившаяся предисловием к книжке О. Вальцеля, как выше уже сказано было, есть статья полемическая по преимуществу. Основной ее тезис, полемически адресуемый «формалистам», сводится к достаточно тривиальному заявлению, что литература — не только искусство, но также «продукт душевной деятельности», «социальный факт» [7*] и «социальный фактор», «факт моральный, религиозный, познавательный и т. п.» (с. 9—10). Все это бесспорно до ужаса. Каков, однако, смысл этого утверждения в полемике против «Опояза», который вот уже второй десяток лет твердит, что литературу он изучает только постольку, поскольку она также *и* искусство, согласно с основным определением Жирмунского (см. выше)? С одинаковым успехом можно ведь сказать, что литература есть также оберточная бумага, продукт типографского станка, способ добывания денег, украшение на книжной полке, замена выбитого в раме стекла и т. п. и т. п. Найдется ли такой храбрец, который будет пытаться опровергнуть эти неколебимые истины? Опоязовцы, во всяком случае, народ не настолько храбрый, и если они и говорят, что поэзия — только «прием», то на более общедоступном языке это естественно значит: мы в своей работе смотрим на поэзию только как на искусство, ибо именно эту сторону дела мы и изучаем [11]. Вряд ли не понимает этого Жирмунский, а потому этот его антиопоязовский выпад

7* Это замечание мы совершенно отказываемся понимать. Как можно говорить, что литература — не только искусство, но также и социальный факт, когда само искусство есть уже непременно факт социальный! [10]

можно объяснить только недоразумением. Недоразумение это состоит в том, что Жирмунский заподозрил опоязовцев в стремлении не только к объективному формальному анализу, но также и к причинному объяснению анализируемых ими поэтических фактов. Но что такое научное объяснение? От обычного описательного анализа оно отличается тем, что переводит заданный имманентный ряд фактов в какой-либо более широкий контекст. Такое объяснение в приложении к поэзии должно было бы составить задачу социологии, общей истории культуры и т. п. дисциплин, исследующих факты в широком историческом контексте. Прав поэтому Жирмунский, когда полагает, что объяснение поэтических тем Некрасова с точки зрения идей Белинского — исторически более правильно, чем «объяснение» Эйхенбаума, который говорит об этих темах как об «оправдании» разрыва с поэтикой Пушкина (с. 13). Неправ он только в одном: в том, что теория Эйхенбаума есть вообще какое-то «историческое объяснение». Эйхенбаум в данном случае не выходит за пределы имманентного ряда связанных эволюционной (не причинной!) зависимостью художественных фактов. «Оправдание» — совершенно понятная и извинительная метафора, и вряд ли претендует исследователь Некрасова на что-либо большее; вряд ли он не знает, что на вопрос «почему?» в пределах самой поэтики ответ невозможен, если только он возможен вообще [8*].

Недоразумение это, таким образом, легко устраняется. Однако новое недоразумение возникает, когда Жирмунский, исходя из своего основного утверждения, заявляет, что «историческая поэтика не покрывает всей области истории литературы» (с. 13). Что же в данном случае должны мы понимать под историей литературы? Очевидно, не что иное, как такую науку, которая изучает литературу со всех вышеприведенных точек зрения: не только, следовательно, как искусство, но также как продукт душевной деятельности, как факты моральный, религиозный и т. п., а отсюда, добавим мы, и как способ наживы, например. Но ведь если литература есть продукт душевной деятельности, то для изучения ее с этой точки зрения уже есть готовая специальная, всем хорошо известная наука — психология. Психолог изучает не только психологию литературной деятельности, но также, например, психологию политика, слесаря, педагога, психологию любви, зависти, вражды, музыки, живописи и т. д. Все это — отдельные главы психологии. Однако что сказал бы психолог, если бы в один прекрасный день все эти отдельные главы его науки оказались растасканными по разным частным «историям»? Ему осталось бы разве только позвать милиционера: караул, грабят! Мы горды, мы счастливы, что у нас есть столь увлекательная и интересная наука, как история социальных отношений.

[8*] Ср. статью Эйхенбаума «В ожидании литературы» (Рус. современник. 1924. Кн. 1. С. 280—290) [12].

Если произведения художественной литературы дают какой-либо матерьял для историка социальных отношений — милости просим, пользуйтесь, исследуйте, но только не говорите, что вы изучаете самое литературу. Ибо и в этом случае вы будете изучать лишь историю социальных отношений, о которых, помимо прочих источников, вы кое-что, а может быть, и очень много — дела это не меняет — узнали также из литературных памятников. Если литература есть факт моральный или религиозный — то и с этих точек зрения ее будут изучать особые специальные науки: история нравов и история религий. Иными словами — никто не решится запретить всем этим специальным наукам черпать для себя матерьял в памятниках литературного творчества. Однако законное ли это основание для того, чтобы сооружать какую-то чудовищную мешанину, бесформенный и беспринципный конгломерат из обрезков разных наук и все это, сваленное в одну кучу, преподносить в качестве особой науки — «истории литературы»? Не очевидно ли, что такая история литературы останется без собственного предмета, а потому и не будет вообще наукой? Можно изучать религиозное чувство столяра. Но будет ли это история мебельного производства? Можно изучать познавательные процессы матери. Но кто решится такое изучение назвать — историей деторождения? [13]

В свете этих элементарных логических соображений вся полемика Жирмунского рассыпается в прах. Каковы бы ни были погрешности «Опояза» — они, как мы видели уже, общи у него во многом с Жирмунским («прием», «матерьял», забвение внутренней формы), у него, во всяком случае, все преимущества перед своим критиком. «Опояз» имеет полное право называть свои занятия занятиями историко-литературными: ибо если мы все эти познавательные, религиозные, психические и всякие иные факты называем все же художественной литературой, то, очевидно, потому, что кроме всего этого они являются также фактами искусства. Именно наличием искусства и отличается художественная литература от всяких иных социальных фактов. Задача методологии — выделить предмет из эмпирического сора, а не преподносить эмпирию как принцип и высшую реальность. Наивно-реалистическое соглашательство — не метод науки [9*].

9* Совершенно иной смысл имело бы выступление Жирмунского, если бы он указал на широкий исторический контекст, образуемый всеми этими отдельными науками в совокупности, как на важное вспомогательное средство историко-литературного анализа. Тогда речь шла бы о так называемом реальном комментарии, которым действительно пренебрегают опоязовцы, лишая себя, таким образом, важнейшего матерьяла для филологической интерпретации. И опять-таки совершенно иной смысл имело бы указание на историю литературы как на историю самих литературных произведений, на своего рода «биографию» литературных памятников. Но и в этом случае речь шла бы, очевидно, не о психологии, не о морали, не о религии, а также, понятно, не об искусстве даже, а именно о литературе как особой форме культуры [14].

III

В статье Жирмунского много других недоразумений (например, утверждение, будто формы, «отягченные значением», суть формы не только специально эстетические, а уже «обладают вещественным смыслом» и «связаны с практической ⟨? — *Г. В.*⟩ жизнью»; с. 17). Но на них мы останавливаться не будем. Просто признаемся, что у нас еще нет детально разработанной методологии, и обратимся к конкретным эмпирическим исследованиям, в которых хотя и можно наперед предполагать важные недочеты, связанные с этими недостатками методологии, но зато можно усмотреть также немало ценных и реальных достижений.

В первую очередь рассмотрим новые работы в области стиха. Изучение стиха в свое время явилось первым нашим шагом на пути к научной поэтике. Со времени работ Андрея Белого, воспитавших целое поколение русских стиховедов, прошли немалые уже сроки, и когда подводишь теперь итоги, то убеждаешься, что в общем и целом ныне мы возвращаемся к периоду, предшествовавшему работам теоретиков символизма, сохраняя, однако, все ценное, вложенное ими в науку (например, различение метра и ритма). За символистами, работавшими в области стиховедения, остается, конечно, громадной важности историческая заслуга: возродив общую культуру русского стиха, они сумели возродить и научный интерес наш к нему. Но в своей погоне за «научностью» — вернее, наукообразностью, столь характерной для всякого, хотя бы и высокого, дилетантизма, символисты осложнили интерес этот целым рядом механических привесков, которые помешали правильному росту нашего стиховедения. И вот «статистический метод», который привил нам Андрей Белый вместе с «кривыми», «фигурами» и прочими математическими украшениями и формулами, — как будто нами изживается уже ныне, оставаясь уделом разве лишь столь глубокомысленных исследователей, каков Г. Шенгели. Мы, как будто, поняли, что «подсчеты» и «вычисления», хотя бы и астрономической точности, не делают еще филологии, основанной на интерпретации индивидуальных текстовых особенностей [15]. В этом смысле весьма показательна эволюция одного из авторитетнейших наших стиховедов — Б. Томашевского, который, начав с диаграмм и таблиц, ныне возвращается к чистой классической метрике, обогащенной, конечно, опытом последних десятилетий — опытом, прежде всего, л и н г в и с т и ч е с к и м [16].

Б. Томашевский опубликовал за последнее время две работы: одна, давно уже написанная, — «Пятистопный ямб Пушкина» — напечатана в сборнике «Очерки по поэтике Пушкина» [10*], вторая — учебник «Русское стихосложение», составивший 2-ой выпуск серии «Вопросы поэтики», издаваемой ленинградским Институтом истории искусств (изд. «Academia») [11*]. Трудно поверить, что обе

[10*] См.: Очерки по поэтике Пушкина. Берлин, 1923. С. 5—143, 1—32 (2-й пагинации).

[11*] См.: *Томашевский Б.* Русское стихосложение: Метрика. Пб., 1923 [17].

эти работы принадлежат одному автору. Достаточно сказать, что к «Пятистопному ямбу Пушкина» приложена 81 диаграмма, не считая бесконечных таблиц, процентных исчислений и математических формул, в то время как «Русское стихосложение» есть нормальный учебник — не статистики уже, а действительно стихосложения. Разбирать подробно «Пятистопный ямб» невозможно, не будучи математиком; что же до объективного значения этой работы, то оно сводится, главным образом, к ряду отдельных интересных наблюдений над ритмом как элементом литературного жанра. Большие познания автора в старой французской поэзии делают замечания эти чрезвычайно ценными, но еще больший смысл приобретают они в связи с последовательно проводимым автором различением между ямбом цезурным и бесцезурным: такая постановка вопроса — у нас еще пока не предлагавшаяся — позволяет рассматривать ритм в связи с общими проблемами стиля, что, однако, недостаточно наглядно показано Томашевским на пушкинском матерьяле, вследствие «математического» характера его работы [18].

Что касается, далее, учебника Томашевского, то в общем и целом он производит самое отрадное впечатление. В учебнике этом чрезвычайно много спорного — начиная с определения стиха как задания звукового по преимуществу (с. 8) [19] и кончая неожиданной теорией анакрузы в восходящих метрах и первой стопе нисходящих (с. 42, 46 сл.) — но самое это спорное качество отдельных теорий Томашевского всецело укладывается в рамки нормальной филологической дискуссии: здесь, по крайней мере, можно спорить. Важнее, однако, что учебник обладает рядом высоких положительных достоинств. Уже само по себе восстановление понятия метра — крупная заслуга Томашевского. Далее, учебник Томашевского дает правильное, живое учение о цезуре как постоянном словоразделе, устанавливает связь ритма с фонетикой, ранее детально исследованную Р. Якобсоном на примере чешского стиха, показывает рифму как элемент ритма и т. д. К общим недостаткам работы следует отнести неоправданное самоограничение пределами русской классической традиции (на такой узкой базе общую метрику, разумеется, построить невозможно), причем пределы эти самим же автором порою нарушаются (так, в качестве поэта пушкинской школы фигурирует величина столь своеобразная, как Тютчев [20]). С этим общим недостатком связано неверное учение о современном паузнике как о стихе «стяженном» [21]. Об анакрузах мы уже упоминали. В итоге — книга Томашевского является первым нашим учебником, который действительно можно рекомендовать. Очищая метрику от груза целого ряда мрачных теорий, порожденных нашей стиховедческой лихорадкой недавнего прошлого, — теорий паузных, леймических, логаэдических, ипостасических и т. п., книга Томашевского вместе с тем вбивает прочный осиновый кол в известный схоластический учебник В. Брюсова, в свое время заслуживший уже уничтожающую

критику Р. Якобсона, а теперь — вышедший вторым изданием в качестве пособия для вузов [22].

В этой же связи необходимо упомянуть о прекрасной работе В. Жирмунского «Рифма, ее история и теория» (3-й выпуск той же серии) [12*], которая надолго, по-видимому, останется единственным у нас надежным пособием в данной области. Важнейшее достоинство книги этой в том, что она рассматривает рифму не только как явление фонетической стилистики, но и как ритмообразующую силу, что намечено уже в учебнике Томашевского [23]. Книга Жирмунского ценна своей тщательной классификацией, богатым матерьялом, но есть у нее и иное своеобразное достоинство, которое состоит в том, что автор, вопреки традиции, не побоялся поставить вопрос о роли графики в рифме. Этот путь оказался весьма плодотворным, и целый ряд рифмических явлений удобно укладывается в рамки графических традиций. Есть в книге, конечно, и недостатки: важнейший из них — невнимание к смысловому значению рифмы, отсутствие постановки вопроса о рифме как элементе жанра [24]. На другой недостаток книги — отсутствие теории опорной согласной в рифме — указано уже В. Брюсовым в «Печати и Революции» [13*].

IV

Совершенно особое и чрезвычайно плодотворное значение для дальнейших работ в области стиховедения — да и вообще поэтики — будет иметь блестящее исследование Ю. Тынянова «Проблема стихотворного языка», о котором вскользь упомянуто уже выше. Книга эта страдает всеми традиционными недостатками опоязовской школы: она всецело исходит из понимания поэтического языка как деформированной практической речи, в полной тени оставляет теорию словесного образа, однако исключительная ее заслуга в том, что она ставит — впервые в нашей литературе [14*] — вопрос о стихе как вопрос семасиологический [26]. Тынянов исследует стих с точки зрения его смысла и на этом пути делает целый ряд огромной важности заключений. Симптоматично для проблематики современного языкознания, что и здесь при этом элемент графики, как оказывается, играет весьма существенную роль: самая типографская форма стихотворной строчки выступает здесь в роли некоего смыслового сигнала. Нельзя, однако, сказать, что проблема эта разрешена Тыняновым до конца удовлетворительно, ибо он не столько исследует стих как особый языковый знак, сколько учитывает те

[12*] См.: *Жирмунский В.* Рифма, ее история и теория. Пб., 1923.
[13*] См.: Печать и революция. 1924. Кн. 1. С. 117—119.
[14*] Вопросу о стихе как особом семантическом явлении посвящена превосходная неопубликованная работа безвременно скончавшегося талантливейшего московского филолога Максима Максимовича Кенигсберга, доложенная покойным на одном из заседаний Московского лингвистического кружка [25].

изменения, «деформации», какие претерпевает смысл слова, когда оно попадает из ряда практического, прозаического в ряд стиховой. Смысловая природа самого стиха раскрывается поэтому лишь в намеках. Это, однако, не лишает работу Тынянова ее крупного принципиального и симптоматического значения — с самого момента своего появления она получает значение настольной книги для всякого, в той или иной мере занятого вопросами поэтики [27].

Книга Тынянова составляет естественный мост между работами по ритму и работами в области сюжета, тематики и общей композиции [28]. В этой области текущая литература дает работы самые разнохарактерные, так что их даже трудно обозреть с какой-либо одной точки зрения. Общее впечатление от этих — довольно многочисленных — работ, однако, таково, что в центре внимания исследователей стоит вопрос о литературном жанре, точнее — об эволюции литературных жанров. Интерес этот, сам по себе совершенно законный, вносит, однако, в современные исследования несколько неприятную струю утрированного и шаблонизированного «историзма», и не без оснований поэтому упрекает новую историко-литературную школу Жирмунский в склонности к упрощенным, механистическим эволюционным схемам, имеющим «соблазнительное сходство с теорией Дарвина» [15*]. Преувеличенный интерес к проблеме эволюции жанра опасен с той точки зрения, что он помогает исследователю закрывать глаза на проблему статического изучения художественной формы, которое одно только может обставить исчерпывающими средствами интерпретацию поэтического слова [29]. По-видимому, здесь, вслед за наукой о языке, нужно ждать некоторой реакции против эволюционных изучений (ср. «статический метод» де Соссюра в лингвистике), ибо в погоне за эволюционными схемами мы невольно все внимание наше устремляем в область форм внешних, забывая о формах внутренних, для поэзии, для литературы как искусства — имеющих решающее значение. Сочетать обе эти точки зрения — эволюционную и статическую (последняя не перестает быть, конечно, точкой зрения исторической по существу) — пытался в последнее время В. Виноградов в своей интересной работе «Сюжет и архитектоника романа Достоевского „Бедные люди“» [16*]. Виноградов сознательно различает обе эти точки зрения, весьма неудачно, однако, обозначая их как «ретроспективно-проекционную» и «функционально-имманентную» [30] (столь же неудачна терминология Жирмунского: имманентный и генетический анализ, поскольку и эволюционное изучение должно оставаться имманентным, а изучение генетическое — есть уже не историческое описание, а причинное объяснение [17*]). Но на практике вряд ли достиг Виноградов своей цели, ибо вся положи-

---

[15*] *Вальцель О.* Указ. соч. С. 14.
[16*] См.: Творческий путь Достоевского. Л., 1924. С. 49—103.
[17*] См.: *Жирмунский В.* Байрон и Пушкин: Из истории романтической поэмы. Л., 1924. С. 137 [31].

тельная ценность его работы сводится прежде всего к исследованию «Бедных людей» в свете все той же истории жанра. Собранный им в этом отношении матерьял — исключительно интересен, и самая теория его об осложнении «натурального» стиля элементами возродившегося сентиментализма — весьма правдоподобна; но что делать нам, читателям, если за этой жанровой эволюцией — не видим мы самого Достоевского как поэта? Да и сам автор все своеобразие Достоевского в данной связи усматривает только в том, что он «вследствие необычайной и тонкой архитектоники писем и извилистой сложности и законченности стилистическо-композиционного рисунка — возвысился над условностью своей и над ограниченностью тех смыслов, которые вложили в него его современники» (с. 103). Немного же поясняет нам в творчестве Достоевского эта «извилистая» цепь замысловатых эпитетов!

Всецело в пределах эволюции жанра остаются последние работы Б. Эйхенбаума, собранные недавно вместе с ранними его историко-литературными статьями в упомянутом уже сборнике статей «Сквозь литературу». К этим работам теперь следует также присоединить статью «Лермонтов как историко-литературная проблема», напечатанную в первой книжке временника «Атеней» [18*] (в скором времени должна появиться специальная монография Эйхенбаума о Лермонтове [32]). Об историзме Эйхенбаума тем более приходится сожалеть, что автор этот несомненно обладает всеми качествами, потребными для глубокого, подлинного проникновения в поэтическое слово, — работам его по талантливости изложения и по меткости наблюдений бесспорно принадлежит первое место в кругу исследований этого типа. Эйхенбаум — менее всего «эрудит», он не обставляет свое исследование таким богатым историческим матерьялом, как Виноградов или Жирмунский, но зато он чувствует поэтический факт, как никто другой из современных наших историков поэзии. Это подлинное чувство поэзии, необходимое, конечно, историку словесного искусства в той же степени, как и ценителю его, — усматривается уже в ранних статьях Эйхенбаума о Державине, Карамзине, Тютчеве, вошедших в рассматриваемый сборник. Статьи эти еще не грешат историзмом, ибо и вообще это статьи скорее критические, нежели исторические, научные. Но в них, тем не менее, живет и дышит цельное, конкретное поэтическое слово, которое в дальнейших — ученых по типу — работах автора превращается лишь в какие-то внешние зарубки, вехи на пути эволюции поэтических стилей и жанров. Мы, конечно, никогда не забудем, что именно Эйхенбаум показал нам снова Толстого и Некрасова как п о э т о в, что он дал интереснейшую попытку нарисовать эволюционный путь Пушкина от стихов к прозе, что помощью тонких наблюдений он обнаружил сложное взаимодействие традиций в поэзии Лермонтова и

[18*] Атеней: Историко-литературный современник. [Л.], 1924. Кн. 1—2. С. 79—111.

блестяще исследовал сказовую технику гоголевской «Шинели»: мы знаем, что «Сквозь литературу» — прекрасная и увлекательная книга; но сам Эйхенбаум виноват, если прекрасная эта книга нас до конца не удовлетворяет: зачем позволяет он нам догадываться, каким глубоким исследователем мог бы он быть, если б преодолел этот механистический эволюционизм, если б вспомнил полноту и вес державинского образа (см. первую статью сборника) и этим путем расширил свою научную базу до пределов цельной структуры поэтического слова? [33]

V

Своеобразное положение в кругу этих жанровых работ занимает обширное, монументальное исследование В. Жирмунского «Байрон и Пушкин», вышедшее к моменту юбилея обоих поэтов. Жирмунский поставил себе благодарную задачу изучить влияние Байрона на Пушкина в плане чисто литературном, т. е. в пределах поэтического жанра, в противовес огромной нашей литературе по байронизму Пушкина, рассматривавшей проблему эту с общекультурных точек зрения. Ценность работы Жирмунского бесспорна, и она становится еще большей от того, что, продолжая свое исследование в области романтической поэмы — формы, заимствованной Пушкиным у английского поэта, — на матерьяле многочисленных эпигонов Пушкина, Жирмунский собрал необъятный и совершенно неизвестный нам матерьял, справедливо утверждая, что проблема жанра должна решаться лишь в свете поэтики «массовой литературы». Следует, однако, заметить, что труд, положенный на это исследование, занимающее свыше 20 печатных листов убористого шрифта, далеко не оправдан общими его объективными результатами. Все, что удалось наблюсти Жирмунскому в области зависимости пушкинских южных поэм от восточных поэм Байрона, а также в области преодоления байронического жанра Пушкиным через «Полтаву», — настолько скромно по своему содержанию, что смело могло бы быть рассказано вчетверо короче. И если бы не обильные ссылки и цитаты, придающие книге характер и значение полезного и единственного в своем роде справочника, она, пожалуй, потеряла бы главные свои достоинства — настолько бесспорны, доступны невооруженному взгляду те выводы, к которым пришел исследователь в результате шестилетнего своего труда [34].

Для полноты обзора в самых кратких чертах упомянем о нескольких других — менее значительных — работах в данной области. В упоминавшихся уже «Очерках по поэтике Пушкина», кроме работы Томашевского, встречаем статьи П. Богатырева о пушкинском «Гусаре», к которому автор дает ряд интересных параллелей из области народной словесности, и Виктора Шкловского о «Евгении Онегине» («Пушкин и Стерн»). «Онегин» рассматривается Шкловским как пародический роман стернианского типа. Наличие пародических приемов в «Онегине» несомненно,

но говорить о них как о продолжении стерновского жанра, минуя «Дон-Жуана» и «Беппо» Байрона, — очевидно, дело невозможное[19*]. А кроме того, пародические эти приемы ни в какой мере стилистики и сюжетики «Онегина», конечно, не исчерпывают[36].

В сборнике «Творческий путь Достоевского» встречаем статью А. Скафтымова «Тематическая композиция романа „Идиот"», где тематическое исследование превращено в банальнейшую «характеристику героев», по типу всем известному из элементарных школьных учебников, а также статью М. Давидовича «Проблема занимательности в романах Достоевского» — беспомощную ученическую работу, содержащую несколько элементарных — притом не всегда верных — наблюдений над некоторыми техническими приемами писателя.

* * *

У русской поэтики, как видим, много еще недостатков. Но уже простая сумма появляющихся в этой области исследований (мы обозрели лишь новинки самого последнего времени) в наше трудное для публикования специальных филологических работ время — свидетельствует, что русская поэтика, пусть еще не совершенная — есть, тем не менее, реальный факт, прочное завоевание нашей молодой науки. От многого в процессе дальнейшей работы придется, вероятно, отказаться, многое потребует радикального пересмотра, существенных дополнений, но уже сейчас поэтика наша прочно угнездилась в истории русской литературы, приобрела себе там ряд опорных пунктов и позиций, с которых не собьет ее ни критика «зоилов», ни непонимание журналистов, ни недоверие академиков. В этом убеждает, между прочим, еще одно исключительно своеобразное и симптоматическое явление: у нас появились первые ростки научной риторики, которую не без основания называют «родной сестрой поэтики»[37]. Не вдаваясь в подробности, которые выходят уже за пределы этого обозрения, укажу лишь на № 5 журнала «Леф», где шесть исследователей опоязовской школы — Шкловский, Эйхенбаум, Тынянов, Якубинский, Казанский и Томашевский — делают попытку заложить фундамент нашей риторики на матерьяле речи Ленина. Статьи эти — в большой мере еще сырой матерьял, но уже и в некоторых из них содержатся наблюдения существенные и важные. Этой попытке нельзя не радоваться еще и потому, что риторика должна будет оказать существеннейшую помощь самой истории литературы, где поэтические и риторические функции слова перекрещиваются, вступая в сложное взаимодействие[38]. Но это — дело будущего: в будущее это не верить мы не можем, ибо недаром сказал Виргилий: naviget — haec summa est (пусть не стоит на месте, в этом залог всего)[39]. «Время работает за нас»[40].

[19*] На стернианство Байрона есть указания в книге Жирмунского «Байрон и Пушкин»[35].

*

Б. ЭЙХЕНБАУМ. «СКВОЗЬ ЛИТЕРАТУРУ»

Сквозь литературу Б. Эйхенбаум шел двумя дорогами — и словно не один, а два автора писали эту острую, увлекательную книгу. «Между статьями 1916—17 гг. и последующими есть разница — как в методе, так и в стиле. В первых методологической опорой для анализа и для построения общих выводов служит философия: основное их устремление направлено в сторону гносеологически обоснованной эстетики. В последующих центром становятся проблемы поэтики самой по себе — проблемы конкретные, если и опирающиеся на эстетику, то на формальную, морфологическую. Статья о „Шинели" (1918) свидетельствует о происшедшем переломе» (с. 3). Признание это — не только, конечно, «литературный прием», не традиционное «предисловие» — каноническая композиционная рамка, — оно и в самом деле говорит о самой книге, само по себе уже дает материал, на котором должна быть развернута критика книги Эйхенбаума, книги — не как «сборника статей» только, а как замкнутого целого. Не странно ли, в самом деле, что у разных статей сборника — разное методологическое основание? И не странно ли еще в большей степени, что разное это основание — в той же эстетике, которая, однако, понимается то как философия, то — как морфология? [1] Казалось бы: если нуждается эстетика в философском оправдании, то необходимость эта не исчезает ведь при анализе конкретных эстетических форм, ибо спецификация таких эстетических форм и будет, очевидно, философским обоснованием самой эстетики. Но Эйхенбаум требует от историков литературы «философского отношения к своей науке» (с. 6) и не знает еще, как построить конкретное историко-литературное исследование: в статьях о Державине, Карамзине, Тютчеве — материал только показывается, нащупывается, анализа в строгом смысле еще нет. Пришел 1918 год со статьей о «Шинели», наступил «перелом»: Эйхенбаум владеет уже историко-литературным анализом, но. . . забывает философию. Поэтическое слово, разъединенное, расчлененное анализом, лишено уже того конкретного смысла, который, хотя бы в виде намека, но все же присутствует в статьях первого типа.

И вот перед нами два Эйхенбаума: то мореплаватель, то плотник. . .[2] Широким жестом скользит Эйхенбаум по морям российской поэзии тогда, когда он критик. И плотничает — когда становится историком литературы, ученым. Праздное дело спрашивать: кто из них сильнее — критик или ученый? Оба учат нас многому, оба дали нам ряд картин глубоких, насыщенных подлинным поэтическим вкусом, литературным чутьем. Мы, пожалуй, не знали еще

такого Карамзина, такого Некрасова. Мы не привыкли еще так говорить о Державине или Толстом. Поэзия русская звучит со страниц сборника по-новому, часто неожиданно и истинно поэтически. Все это нужно оценить и благодарно признать. Но остается раздвоение, остаются два писателя, из которых каждый не живет полной жизнью без другого и, оставаясь наедине, заставляет вспомнить об отсутствующем. Целого в книге нет — и это вызывает на борьбу. Эволюция Эйхенбаума по-своему закономерна. Но говорить о ней как об эволюции — можно только условно: здесь срыв, переворот, «перелом», а не последовательная прямая линия [3]. И именно поэтому эволюция эта не закончена еще: в ней не хватает последнего, синтетического звена. Эйхенбауму предстоит еще осмыслить, что не двумя дорогами следует идти к одной цели, а одним и тем же путем — путем поэтического слова в его конкретности — к двум разным целям: критической и научной оценке поэзии [4].

О книге Эйхенбаума менее всего хочется говорить языком ученых рецензий, «с карандашом в руках», с придирками к мелочам и частному: книга эта — о главном, а потому и выводы нужны общие. Эйхенбаум-ученый недооценивает поэтическое слово в его цельной структуре, которую, во всяком случае, предчувствовал Эйхенбаум-критик. И поэтому синтез, которого мы вправе ждать от Эйхенбаума, ибо кому много дано, с того много и взыщется, — возможен только на той большой дороге, на которую он ступил было вначале. Как на попытку такого синтетического возвращения — можно смотреть на статью о Блоке, бесспорно наиболее значительную, острую из критических статей сборника. Я не решился бы сказать, что попытка эта удалась до конца, ибо тема статьи выходит уже собственно за пределы самой поэзии, самой литературы, — но все же чудится в этой статье возвращение к завету Державина: «О, если б стихотворство знало брать краску солнечных лучей» [5], — возвращение, обогащенное, однако, длительным опытом историко-литературного анализа, уточненным знанием поэтического материала.

И если это так, то позволительно сделать последний вывод: драма Эйхенбаума в том, что эпоха, в которую приходится ему раскрывать все свои богатства, — есть эпоха тяжелого литературного и поэтического безвременья. Отзвучали высокие поэтические мелодии начала века, сказали свое слово Гумилев и Маяковский — и затянулась полоса эклектизма и эпигонства [6]. И можно только догадываться, чем был бы для нас Эйхенбаум, если б работа его была знаменем широкой, прочной поэтической традиции, школы, если бы работники поэтического слова могли указывать на Эйхенбаума как на своего, как Некрасов указывал на Белинского, Пушкин — на Вяземского, символисты — на Андрея Белого [7].

*

Ю. ТЫНЯНОВ. «ПРОБЛЕМА СТИХОТВОРНОГО ЯЗЫКА»

Проблема стихотворного языка — одна из центральных проблем нашей теоретической поэтики, до сих пор ни разу еще нами не поставленная во всем своем объеме. Уже в силу одного этого нельзя не быть благодарным Ю. Тынянову за попытку его решить эту проблему в исследовании, претендующем на строгий теоретический характер. Признательность наша автору должна быть тем более велика, что он пытается подойти к своей проблеме как к проблеме в строгом смысле лингвистической, т. е. семасиологической, между тем как до сих пор если и пробовали мы теоретически рассуждать о стихе, то разве лишь с точки зрения его звучания, с точки зрения стихотворной фонетики — для лингвиста внешней и преимущественно вспомогательной. Из всего этого не следует еще, однако, что проблема стихотворного языка как проблема семасиологии разрешена Тыняновым удовлетворительно. Существенные противоречия обнаруживаются уже в том, как автор понимает свою задачу. Указывая в предисловии к своей работе, что изучение стиха должно быть связано с изучением «з н а ч е н и я и с м ы с л а п о э т и ч е с к о г о с л о в а», автор вслед за тем формулирует свою задачу так: «Задачей настоящей работы является именно анализ с п е ц и ф и ч е с к и х изменений з н а ч е н и я и с м ы с л а с л о в а в зависимости от самой с т и х о в о й конструкции»[1]. Но задача, очевидно, заключается в том, чтобы самое эту «стиховую конструкцию» осмыслить как явление семантическое, как з н а ч е н и е s u i g e n e r i s. Между тем из приведенной здесь формулировки Тынянова выясняется, что не самый смысл стиха как особого значения и знака его интересует, а лишь зависимость, которая предполагается им между языком и стихом. «Стих», таким образом, уже не есть для Тынянова «язык», а лишь нечто такое, что язык изменяет, деформирует и этим сообщает ему значение «языка поэтического». Такая точка зрения приводит к двум, по крайней мере, нежелательным последствиям. Во-первых, поскольку «конструкция» есть лишь повод для постановки вопроса о значении, а не само значение — постольку возникает опасность, что мы останемся при прежнем механистическом истолковании стиха, и самый стих, вместе с его существеннейшей характеристикой — ритмом, останется висеть в асемантической пустоте. Во-вторых, мы неизбежно попадаем в старый опоязовский тупик: язык практический и язык поэтический, из которого не может быть найден выход, пока поэтическая речь генетически понимается как некое искажение, деформация речи практической, а не учитывается в своей собственной, специфической поэтической функции,

как независимая статическая система [2]. Оба эти результата и характеризуют работу Тынянова в ее целом. Схема работы такова: в главе первой — «Ритм, как конструктивный фактор стиха» — Тынянов раскрывает содержание понятия стихотворного ритма как явления, определяющего смысл поэтического слова; глава вторая — «Смысл стихового слова» — иллюстрирует самую эту зависимость смысла от ритма. Обе части книги при этом всецело отправляются от понимания стихотворного языка как речи, деформированной ритмом.

По счастью, однако, глубокая филологическая чуткость Тынянова придает отдельным страницам его работы такой характер, который сам собою вносит некоторые существенные коррективы в вышеочерченные принципиальные положения книги. На протяжении всей работы Тынянова мы встречаемся с замечаниями и формулировками, которые как бы свидетельствуют, что автор при некоторых других условиях мог бы, по меньшей мере, догадаться, в чем, собственно, состоит проблема стиха как особого языкового знака. Это сказывается уже на том определении ритма, какое дается в книге Тынянова. Стихотворный ритм, согласно этому определению, складывается из взаимодействия следующих четырех факторов: 1) единство стихового ряда, 2) теснота его, 3) динамизация речевого материала, 4) сукцессивность речевого материала (с. 47). Не входя здесь, по понятным соображениям, в существо вопроса о стихотворном ритме, отмечу, что если оба последних пункта и вызывают у нас некоторые механистические ассоциации, то первые два вносят, несомненно, новую и свежую струю в обычное фонетическое понимание стихотворного ритма [3]. Симптоматично уже то, что, защищая свое понимание ритма, Тынянов принужден развернуть широкую полемику с так называемой «Ohrenphilologie» Зиверса и Зарана, наделавшей в свое время столько шуму — результатами своими далеко не оправданного [4]. В этой связи совершенно особый интерес приобретает то место работы Тынянова, где он вводит понятие э к в и в а л е н т а п о э т и ч е с к о г о т е к с т а. Под таким «эквивалентом» автор понимает «все так или иначе з а м е н я ю щ и е его ⟨текст⟩ вне-словесные элементы, прежде всего частичные пропуски его, затем частичную замену элементами графическими, и т. д.» (с. 22). В качестве такого эквивалента Тынянов приводит XIII строфу из пушкинского стихотворения «К морю», где, как известно, Пушкин после слов «мир опустел» поставил в печати $3^1/_2$ строки точек. Что же такое эти точки? «Звучащим и значащим, — пишет Тынянов, — здесь оказывается только отрезок первого стиха. Точки здесь, само собою, не намекают даже отдаленно на семантику текста и его звучание, и все же они дают вполне достаточно для того, чтобы стать э к в и в а л е н т о м т е к с т а» (с. 23). В том-то, однако, и дело, что значит здесь не только отрезок первого стиха — «мир опустел»: з н а ч а т с а м и т о ч к и. В противном случае — вместо XIII строфы стихотворения у нас была бы полная бессмыслица. Сами точки обладают здесь значением, у них своя семантика,

а потому в высокой мере праздным является вопрос, намекают ли точки или нет на семантику текста. То же самое следует сказать относильно другого примера Тынянова — о пропущенных строфах «Онегина». И здесь сам пропуск является значащим, совершенно независимо от того, «заменяет» он текст или нет. С этой точки зрения нельзя даже, собственно, говорить об «эквиваленте», ибо стих, состоящий из точек, есть такой же знак, как стих, написанный буквами, и уже совсем трудно согласиться с Тыняновым, будто подобного рода стих есть «знак метра» только и будто «эквивалент» — «обнажает метрическую сторону стиха» (с. 27) [5]. И вот, если бы Тынянов сумел так оценить свое тонкое наблюдение, то он уже очень близко подошел бы к пониманию проблемы стиха как языкового знака sui generis. Менее всего следует пугаться при этом, что такое понимание дела заставляет нас оперировать с данными чисто графического характера. Пора, наконец, понять, что буква есть такой же знак, как и звук. Сам Тынянов, во всяком случае, графики не боится, и в книге его мы встречаем немало интересных соображений относительно графического языка [6]. Мало того, он сам признает, что «графика ⟨...⟩ является сигналом стиха» (с. 31), да и вообще выдвигаемый им принцип единства стихового ряда, с помощью которого он оценивает, например, специфически стиховое значение enjambement, иллюстрируется чисто графически (с. 61 сл.). Вопрос заключается в том только, исчерпывается ли графическими признаками характеристика стиха как особого знака и где следует искать дополнительных его признаков [7].

Как бы то ни было, принцип единства стихового ряда, устанавливаемый Тыняновым в анализе стихотворного ритма, уясняет весьма многое в природе стиха, и в этом, независимо даже от прочего, большая заслуга исследователя. Как уже упомянуто выше, чрезвычайно существенную помощь оказывает Тынянову принцип этот во второй части его работы — при анализе enjambement и схожих явлений стихотворного языка, с помощью которых намечается путь к отграничению стиха от прозы. Конкретная интерпретация автора заслуживает самого пристального внимания: здесь мы многое узнаем и многому можем поучиться. В той же мере интересны чисто семасиологические рассуждения Тынянова в начале второй части его работы, где в смысловом составе слов выделяются основные и второстепенные признаки значения [8]. Серьезным недостатком этой части работы Тынянова является зато отсутствие анализа внутренней формы, что̀ тем более странно, что уже в предисловии автор ссылается на Потебню, по его словам, надолго определившего пути разработки вопроса о смысле поэтического слова [9]. Психологизм Потебни нами изжит, но не исчезает ведь от этого необходимость в теории образа. Между тем этой-то теории как раз и не хватает у Тынянова. Остается удивляться, как не видит Тынянов, что, анализируя «колеблющиеся признаки» значения в стихах Блока, Хлебникова, Тихонова, что, говоря о «кажущемся значении», «кажущейся семантике», — он имеет дело с внутрен-

ними формами, с поэтическими образами [10]. Об образе Тынянов, впрочем, упоминает на заключительных страницах своей работы [11]. Насколько недостаточны, однако, и неудовлетворительны эти упоминания, видно хотя бы из того, что под образом здесь разумеется «вторичное явление поэзии» и что самый образ здесь анализируется опять-таки в свете той «деформации», которая, к сожалению, остается главным исходным пунктом для всех построений автора. Автор так и заканчивает свою книгу: «Перспектива стиха преломляет сюжетную перспективу» [12]. При этом делается ссылка на Гёте, который говорил, что если бы его «Римские элегии» переложить размером байронова «Дон-Жуана», то содержание элегий показалось бы соблазнительным. Но ведь совершенно очевидно, что в данном случае Гёте говорил не о смысле собственно своих элегий, не о сюжете их и не об образе, а о том особого рода «смысле», который придается поэзии ее экспрессивными качествами — выразительностью. Именно о такой выразительности идет речь и в тех случаях, когда стиховое слово является как бы «бессмысленным», когда оно имеет лишь «видимость значения» и где Тынянов говорит об «эквиваленте смысла» («но звуки правдивее смысла и слово сильнее всего») [13].

Из изложенного видно, что работа Тынянова подымает целый ряд первостепенной важности вопросов. И нет ничего удивительного, что вопросы эти окончательного решения в рамках его работы не получают: странным было бы обратное. Самая постановка вопросов у Тынянова чрезвычайно интересна, свежа, оригинальна. Материал в книге собран исключительно богатый и разносторонний. Всего этого, конечно, с избытком достаточно для того, чтобы признать рецензируемую книгу явлением большой ценности в нашей филологической литературе. Будущий исследователь проблемы стихотворного языка обойти книгу Тынянова, во всяком случае, не сумеет.

*

Г. ШПЕТ. «ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ФРАГМЕНТЫ». I—III

В основании «Эстетических фрагментов», почти не обративших еще внимания нашей печати, лежит большая и огромной ценности философская мысль, которая, помимо прочего, должна, наконец, вывести нашу молодую, но уже столько нагрешившую поэтику на правильную дорогу. Мысль эта заключается в усмотрении структурного строения всего нашего культурно-социального бытия и в понимании культуры как выражения, овнешнения, реализации смысла. Смысл не дан иначе как через знак, нет мышления без слова — постижение смысла, разума и есть восхождение к нему через совлечение одного за другим покровов той структуры, в которой он воплощен [1]. Слово — есть принцип культурного выражения: все членения структуры в нем даны полностью, исчерпывающе [2]. Все культурные образования — литература, искусство, наука и пр. — все это «слово» [3]. Практическая ценность этого утверждения состоит в очевидном, хотя и не высказанном автором следствии из него, что наука о слове невозможна вне культурно-исторического контекста и что работает она интерпретативным методом: так возрождается забытая нами идея филологии. Самый же анализ структуры слова, увлекательно излагаемый автором во второй части «Фрагментов», — позволяет поэтике увидеть ее собственный и специфический предмет. Здесь существенно возрождение понятия внутренней формы — образа, символа, — но не в традиционном для русской науки потебнианском его понимании, а в понимании его как внутреннего членения словесной структуры, слагающегося в переплетении синтаксических форм слова с его логическими формами и в этом качестве являющегося основанием нашего эстетического переживания поэзии [4]. Действительно фрагментарная, несколько даже афористическая, не раз затрудняющая понимание, а потому и не всегда кажущаяся оправданной манера изложения позволила автору вместить такое огромное количество замечательных мыслей в немногие страницы «Эстетических фрагментов», что пересказать их нет возможности. Но интерес совсем особого рода представляет первый выпуск, содержащий некоторые общие рассуждения об искусстве, предпосланные автором предметному анализу структуры слова и ее эстетических моментов. В рассуждениях этих много ценного. Отметим с неизбежностью вытекающее из всей философски-культурной позиции автора его отношение к футуризму как к «распаду, гниению и удобрению» [5]. Сам автор тяготеет к идее классического искусства, он говорит о Ренессансе как нашей культурной задаче. Живое сочувствие автора к Андрею Белому, замеча-

ния вроде нижеследующих: «Футурист ⟨...⟩ тот, у кого теория искусства есть начало, причина и основание искусства» [6] — или: «Стиль сам придет, нечаянно, когда, быть может, устанем ждать» [7] — все это никак, конечно, не позволяет, даже отдаленно, сопоставлять эту и д е ю классицизма с обычнейшим наших дней неприятным «парнасизмом» и т. п.; но все же не всегда кажется приемлемым и, во всяком случае, общеобязательным намечаемый автором путь к возрождению через античность и эллинство: путь этот может быть принят как личное пристрастие автора, но кто знает, какие еще пути через богатства мировой культуры найдет тот, кто захочет искать? [8] Заключительные страницы этого выпуска посвящены действительно блестящей полемике с одно время бывшими у нас модными идеями Шпенглера [9]. В целом мы вправе ждать от этих трех небольших книжечек чрезвычайно многого для нашего культурного будущего [10].

1940-е ГОДЫ

I

Язык литературы и литературный язык

Об изучении языка литературных произведений

Понятие поэтического языка

II

Слово и стих в «Евгении Онегине»

«Горе от ума» как памятник русской художественной речи

Я и *ты* в лирике Баратынского
(Из этюдов о русском поэтическом языке)

III

Хлебников
⟨Вне времени и пространства⟩

I

ЯЗЫК ЛИТЕРАТУРЫ И ЛИТЕРАТУРНЫЙ ЯЗЫК

Статья первая

Понятие литературного языка и шире и у́же понятия языка литературы. Шире — потому что это, во-первых, всякий письменный язык, а не только язык того, что мы теперь называем «литературой», т. е. также, например, язык научный, официальный, деловой, а во-вторых, также и разговорный язык общественных группировок, которым принадлежит руководящая роль в культурной жизни общественного коллектива [1]. Уже — потому что литература охотно пользуется различными внелитературными средствами языка для своих изобразительных и характерологических целей, причем ее право на это в принципе вряд ли можно серьезно оспаривать [2]. В истории языка обе эти лингвистические нормы то сближаются одна с другой, то отталкиваются одна от другой [3]. Но в каждую данную эпоху между ними всегда существует какое-то взаимодействие. Пристальное внимание к конкретным формам этого взаимодействия должно быть твердым методологическим критерием всякой серьезной научной работы как в области литературного языка, так и в области языка литературы. В нижеследующих заметках я делаю попытку дать схематический обзор, хотя бы только предварительный пока, важнейших явлений в истории русского языка, связанных с этим взаимодействием.

I

Для построения этой предварительной, черновой схемы нет надобности особенно подробно останавливаться на «доевропейском» периоде истории русского языка, условной границей которого является Петровская эпоха. Чтобы понимать явления, которые послужили содержанием языкового творчества в последующие эпохи, нам нужно уяснить себе из древнего периода только одну сторону дела, именно — значение церковно-славянского языка в культуре Московской Руси. Нужно заметить, что своеобразие этого значения не всегда понимается с должной отчетливостью. Существует соблазн чисто внешней аналогии между положением церковно-славянского языка в России и латинского языка в Западной Европе как языков богослужебных и не связанных непосредственно с живыми лингвистическими навыками говорящей массы. Но не следует забывать, что церковно-славянский язык был

гораздо более близок и понятен широким массам России, чем латынь — массам Западной Европы. Конечно, это был язык всецело церковный, и несколько ниже будут приведены свидетельства этой его жанровой исключительности. Но он был понятен, потому что имел много общего с русским языком в своем строе, и потому сравнительно легко усваивался социальными низами[4]. В этом смысле остаются в силе заключения старого писателя, независимо от понятного для его времени благоговейно-молитвенного стиля, в котором он излагает свои выводы: «Духовенство не только в проповедях и поучениях, но и в ежедневных беседах с мирянами, употребляло выражения из книг церковных и возвышало этим достоинство и тон речи. Таким образом, язык церковный нечувствительно сближался с народным и устранялась всякая возможность принимать первый из них за какое-нибудь наречие, чуждое общественному пониманию и извне принесенное. Народ принимал это наречие за свое собственное, хотя за такое, которое посвящено Господу и его Церкви и, следовательно, возвышается особым величием и прелестью»[1*]. Можно быть разного мнения относительно достоинств языка русской церкви, но невозможно, кажется, сомневаться в том, что этот язык был вполне доступен широким массам, которые очень долго еще, в течение почти двух столетий, не утрачивали если не понимания, то во всяком случае способности ощущения церковно-славянской лингвистической традиции. Новая литература сохранила некоторые любопытные свидетельства того, как, переставая быть понятными, отдельные элементы церковно-славянского языка вместе с тем сохраняли свои экспрессивные качества для слуха средних и низших социальных слоев[5]. Сюда относится знаменитое место о «жупеле», в «Тяжелых днях» Островского: «⟨. . .⟩ как услышу я слово „жупел", так руки-ноги затрясутся». Такой же смысл имеет известное место из «Мужиков» Чехова; Саша читает евангелие: «„⟨. . .⟩ востав поими Отроча и Матерь Его. . ." — Отроча и Матерь Его, — повторила Ольга и вся раскраснелась от волнения. — „И бежи во Египет . . . и буди тамо, дондеже реку ти . . ." При слове „дондеже" Ольга не удержалась и заплакала». Красочное место отчасти сходного значения есть в «Пошехонской старине» Щедрина: «⟨. . .⟩ иногда (преимущественно по праздникам) возникали и богословские споры. Так, например, я помню в Преображеньев день ⟨. . .⟩ по поводу слов тропаря: *Показавый ученикам своим славу твою, яко же можаху,* — спорили о том, что̀ такое „жеможаха"? сияние, что ли, особенное? А однажды помещица-соседка, из самых почетных в уезде, интересовалась узнать: что̀ это за „жезаны́" такие? — И когда отец заметил ей: — Как же вы, сударыня, Богу молитесь, а не понимаете, что тут не одно, а три слова: же, за, ны. . . „за нас" то есть. . . — то она очень развязно отвечала:

[1*] *Зеленецкий К.* О языке Церковно-Славянском, его начале, образователях и исторических судьбах. Одесса, 1846. С. 2.

— Толкуй, троеслов! Еще неизвестно, чья молитва Богу угоднее. Я вот и одним словом молюсь, а моя молитва доходит, а ты и тремя словами молишься, ан Бог-то тебя не слышит» («Пошехонская старина», III).

У гротескных чудищ, обитателей дворянского Пошехонья, церковные слова не только лишились всякого значения, но и экспрессия их становится совершенно дикой и бессмысленной. Но у того же Щедрина в «Губернских очерках» есть рассказ «Пахомовна», в сказовой форме легенды повествующий о подвижничестве богомолки-старушки. Вся легенда выдержана в церковно-славянском стиле, притом настолько строго, что по этому рассказу очень легко можно было бы выучить школьников церковно-славянской грамматике. Тут и *свеща*, и *беси проклятии*, и творительный множественного на *-ы* [6], и специфическая церковная лексика (тот же *жупел*, но в его подлинном значении: «не вели палить наших лиц огню-жупелу»), разумеется, не без основания вложенная Щедриным в уста повествователя легенды и ее героини, которые одновременно обнаруживают в своем языке и просторечно-областные черты (*оболокалася* вм. *облекалася, впереде, вкусимши* и пр.).

В том-то, однако, и дело, что,будучи даже понятным и близким, церковно-славянский язык в то же время никогда не сливался в одно целое с обиходным языком русских людей и оставался замкнутым областью богослужения, религиозного быта и церковной литературы [7]. Это был в полном смысле слова особый язык, существовавший для особых, специальных целей наряду с языком для повседневного употребления и, несмотря на всю свою близость к последнему, неспособный заменить его в той же мере, в какой, разумеется, и тот был неспособен обслуживать потребности высшей культуры, в то время всецело церковной по духу. Русский язык имел с в о и письменные жанры: деловой язык канцелярии, юридических актов, язык «беллетристики» (если только применим в данном случае этот термин), в иерархии литературных родов занимавшей низшее место. Но язык церковно-славянской письменности был отделен твердой границей от этих доморощенных письменных жанров [8] — и это сосуществование двух систем литературной речи на́чало испытывать потрясения только тогда, когда на роль высшей литературы стала претендовать литература светская. Довольно отчетливое представление о характере сосуществования этих двух систем можно получить, если сравнить, например, переписку Курбского и Иоанна с деловой перепиской Курбского. Высокое церковное витийство ядовитых обличений князя-эмигранта, осложненное полонизмами и изощренными приемами западной риторики, сменяется в его деловой переписке чисто-народным складом речи, словно это писали разные люди. Вот образчик первого стиля: «Коего зла и гонения от тебя не претерпех! и коих бед и напастеи на мя не подвигл еси! ⟨. . .⟩ А приключившиямися от тебя различные беды по ряду, за множеством их, не могу ныне изрещи, и понеже горестию еще души моеи объят

бых». И рядом с этим! «Вымите Бога ради, положено писание под печью, страха ради смертнаго. А писано в Печеры, одно в столбцех, а другое в тетратях; а положено под печью в избушке в моеи в малои; писано дело государское» [2*]. Полезно в этом отношении сравнить также церковные и бытовые главы «Домостроя», резко разнящиеся по синтаксису и лексике и тем наглядно обнаруживающие смену установок лингвистического сознания древнерусского человека при переходе от церковных тем к общежитейским [9].

II

Но вот возникает «окно в Европу». Начинается петербуржский период русской истории, который вызвал в языке не менее большие потрясения, чем в государственном и хозяйственном организме страны. Подлинные размеры этого потрясения в сфере духовной культуры, по-видимому, были осознаны не сразу. Одним из ранних свидетельств того, что события Петровской эпохи совершенно заново поставили проблему организации как литературного языка, так и языка литературы, является много раз цитировавшееся предисловие Тредиаковского к его переводному роману «Езда в остров любви» (1730). Я позволю себе еще раз напомнить эти любопытные строки, чтобы указать на то, чем именно они могут быть для нас интересны в связи с проблемой, которой посвящена эта статья. Тредиаковский пишет: «На меня, прошу вас покорно, неизволте погневаться, (буде вы еще глубокословныя держитесь славенщизны) что я оную ⟨т. е. книгу. — *Г. В.*⟩ неславенским языком перевел, но почти самым простым Русским словом, то есть каковым мы меж собои говорим. Сие я учинил следующих ради причин. Первая: язык славенской, у нас есть язык церковной; а сия книга мирская. Другая: язык славенской в нынешнем веке у нас очюнь темен, и многия его наши читая неразумеют; А сия книга есть СЛАДКИЯ ЛЮБВИ, тогоради всем должна быть вразумителна. Третия: которая вам покажется может быть самая легкая, но которая у меня идет за самую важную, то есть, что язык славенской ныне жесток ушам моим слышится, хотя прежде сего не толко я им писывал, но и разговаривал со всеми» [3*]. Но посмотрим, что представляло собою то самое «простое русское слово», каковым, по уверению Тредиаковского, он говорил со своими современниками. Образчиком этого «простого слова» является, во-первых, само это предисловие. Но вот и сам перевод: «Однако я уповаю что сие мне имеет быть к великому моему утешению, ежели я учиню вам наилучшему от моих другов ведение о моих *печалех*, и о моих веселиях» [4*]. Неужели действительно т а к говорили меж собой Тредиаковский и его знакомые? Ведь так говорить можно

[2*] *Курбский*. Сочинения. СПб., 1914. Т. 1. Стб. 3, 359—360.
[3*] *Тредьяковский*. Сочинения. СПб., 1849. Т. III. С. 649—650.
[4*] Там же. С. 653—654 (курсив мой. — *Г. В.*).

разве только в том случае, если заранее выучишь наизусть речь, написанную на бумаге. Иными словами — это, конечно, язык не разговорный, а книжный [10]. Но тогда что же означает предисловие Тредиаковского?

Оно очень точно рисует положение дел, создавшееся в языке после потрясений начала века. Общепризнанным следствием событий петровского времени явилась глубокая культурная рознь между правящими классами и социальными низами — рознь, которую даже отдаленным образом не напоминает общественная структура Московской Руси. И тут и там были угнетенные и угнетатели. Но раньше, при всех неизбежных различиях в языке — местных, профессиональных, социальных — массы и господа жили в рамках одного и того же культурного потока — в рамках церковной культурной традиции. Они одинаково молились, одинаково писали — если писали вообще — и очень часто одинаково и говорили. Но теперь оказалось д в е культуры: внизу — старая, церковная, наверху — новая, светская, на европейский образец. С одной стороны — «плотная масса» «раскольников» и «бородачей», «которых перемена не коснулась даже и внешним образом и которые еще на полтора столетия, до романов Печерского и комедий Островского, сохранили свой „быт“ во всей его неприкосновенности» [5*] — не говорим уже о крестьянстве. С другой — дворянин во французском кафтане, импортирующий свой быт из-за границы, новое образованное общество — «изрядная компания», — которое не хочет и не может иметь общий язык с мужиками и бородачами, которое и говорить и писать хочет по-своему, а молиться, пожалуй, и вовсе потеряло охоту. Так возникает задача преодоления церковно-славянской традиции, которая, как свидетельствует Тредиаковский, становится непонятной, язык которой груб и не пригоден для беседы о «сладкой любви», беседы как письменной, так и у с т н о й. Отсюда понятно, что новый р а з г о в о р н ы й язык светского общества мог явиться лишь как следствие преодоления старой книжной традиции и что Тредиаковский, уверяя, будто пишет так, как говорит, на самом деле пытался говорить так, как писал — или вернее — как пытался писать [11]. И действительно, одной из ярких особенностей этого процесса выработки нового языка для светской культуры является постоянная, хотя и очень длительная эволюция разговорной речи образованных классов, еще долго остававшейся очень близкой к обиходному просторечью социальных низов, в сторону приближения к языку литературы [12].

Ниже это утверждение будет документировано надлежащими свидетельствами. Мы увидим, что разговорный язык образованных классов с полным правом именуется литературным, потому что он порожден языком именно литературы. Но для этого сначала нужно ознакомиться с тем, как сама литература справлялась

[5*] *Покровский М. Н.* Русская история с древнейших времен: В 4 т. М., 1933. Т. II. С. 235. Ср. там же: «Употребляя старофранцузские термины, „двор“ изменился сильнее, чем „город“, а деревня совсем не изменилась».

со своими лингвистическими проблемами, какой выход она находила в попытках заменить церковно-славянский язык другим адекватным литературным средством.

Первый этап в этих усилиях преодоления старой книжной традиции — это так называемый высокий стиль, созданный Ломоносовым. Заслуги Ломоносова в истории русского языка совершенно неоспоримы, что бы ни говорили против них историки и поэты, во главе с самим Пушкиным [13]. Но нужно сказать, что в целом деятельность Ломоносова на поприще культуры русского слова не является характерной для его эпохи и в определенных отношениях идет вразрез с культурными устремлениями правящих социальных группировок его времени. Ни среда, воспитавшая Ломоносова, ни его личные качества замечательного ученого, который по-настоящему, с подлинным духовным горением жил широкими проблемами культуры и науки, не могли внушать ему особых забот о том, чтобы снабдить дворянское общество средствами для изящной, интеллигентной беседы. Язык образованного быта вряд ли был для Ломоносова серьезной проблемой. Во всяком случае все его теоретические работы по языку посвящены исключительно проблеме книжного языка. Общее значение деятельности Ломоносова как организатора именно к н и ж н о г о русского языка уже давно и с большим пониманием дела разъяснено Константином Аксаковым. Русский язык, рассуждает Аксаков, уже и до Ломоносова был языком писателя. «Сатира, род, предпочтительно избранный Кантемиром, по своему характеру всего более допускала притязание на Русской язык; но Русской язык, до сих пор еще живший в стихии разговора, в устах, непривыкший к письму, странно ложился на бумагу, принимал неловкие, неудобные обороты; слова были Русские, язык Русской, но все чужда ему была бумага, чужд синтаксис собственно» [6*]. Аксаков остроумно характеризует синтаксис разговорного языка пословицей: *слово не воробей: вылетело — не поймаешь,* в противоположность книжному синтаксису, который он характеризует другой пословицей: *что написано пером, того не вырубишь топором.* Именно такой прочный, устойчивый синтаксис, «где слова должны помниться, пока предстанут в общем строении» [7*], и был впервые предложен, по словам Аксакова, русской литературе Ломоносовым. Любопытно, что в противовес общепринятому мнению, согласно которому синтаксис Ломоносова создан под влиянием латинско-немецкой конструкции, Аксаков, отчасти из патриотизма, отчасти же на основании объективного материала, доказывает наличность туземных, в частности — церковно-славянских синтаксических схем в составе сложного и тяжеловесного ломоносовского периода [14]. Уже совершенно открыто и сознательно пользуется Ломоносов церковно-славянскими элементами в своей лексике, в особенности — в поэтической лексике [15]. Мало того, как известно,

---

6* *Аксаков К.* Ломоносов в истории Русской литературы и Русского языка. М., 1846. С. 314.
7* Там же. С. 364—365.

он даже настойчиво рекомендует извлекать из церковных книг материалы, недостающие обиходному русскому языку, между прочим и для того, чтобы таким путем избавиться от необходимости прибегать к заимствованиям из западноевропейских языков [16]. «Таким старательным и осторожным употреблением сродного нам коренного Славенского языка купно с Российским, — пишет Ломоносов, — отвратятся дикие и странные сло́ва нелепости, входящие к нам из чужих языков» [8*]. Эта цитата, как и весь трактат, из которого она извлечена, а также и вся литературная практика Ломоносова, показывает, что было бы совершенно неверно толковать ломоносовские церковно-славянизмы как покорную дань старой книжной традиции, с которой не умел совладать великий писатель. Как раз наоборот: организованно, на основании строгих жанровых и стилистических расслоений вводя в русский язык церковнославянизмы, Ломоносов тем самым способствовал отмиранию церковно-славянского языка как изолированной, замкнутой в узких рамках речевой категории и достигал в определенных пропорциях именно того слияния между двумя речевыми системами, которого никогда не было в доевропейский период истории русского языка [17]. И эта сторона дела очень хорошо освещена в книге Аксакова, который при помощи своей несколько неуклюжей гегельянской терминологии следующим образом формулирует результаты деятельности Ломоносова в этом отношении: «⟨...⟩ между Русским языком и церковно-Славянским установилось внутреннее, свободное отношение. *Церковно-Славянский язык перестал быть уже таинственным исключительным языком*, одним только выражающим общее, ибо и Русской достиг той же степени; тогда элемент общего вместе с элементом церковно-Славянского, не скажем вошел, но примкнулся к нашему языку; *это не было уже слово, употребляющееся, как цитаты;* нет, теперь церковно-Славянские слова получили право гражданства в нашем языке, который наконец дорос до него» [9*].

Вот каково происхождение высокого стиля, при помощи которого Ломоносов сразу возвел русскую поэзию на высоту, ранее ей совершенно недоступную. Однако столь же несомненно, что сам по себе высокий стиль, положивший начало прочной и устойчивой традиции поэтического языка, совершенно не решал еще общеязыковых проблем, которые возникли перед русской интеллигенцией послепетровского времени [18].

III

Не трудно, в самом деле, видеть, что теория и практика ломоносовского поэтического стиля оставляла задачу построения языка для нового общества приблизительно в том же положении, в каком она находилась и раньше. Ломоносов положил основание

[8*] *Ломоносов М. В.* О пользе книг церковных в Российском языке // Ломоносов М. В. Соч. СПб., 1898. Т. 4. С. 230.

[9*] *Аксаков К.* Указ. соч. С. 337 (курсив мой. — *Г. В.*).

для нового поэтического языка на основе противопоставления этой речевой категории прочим видам речи, посредством отрыва языка поэзии от языка общего [19]. Строгие жанровые деления образуют душу учения Ломоносова и той поэтической практики, которая возросла на почве этого учения. Между тем жизнь требовала другого:

Не нужно, чтобы всем над рифмами потеть,
А *правильно писать* потребно всем уметь.

Так формулировал практическую задачу в области культуры слова литературный антагонист Ломоносова Сумароков в «Епистоле о русском языке». Пародии Сумарокова на Ломоносова общеизвестны. Этого трезвого рационалиста, которого собственно поэзия интересует в гораздо меньшей степени, чем литературное ремесло, невыносимо раздражала смелая и дерзкая образность Ломоносова, его несдержанные гиперболы, его неумеренное парение. Сумароков сводит языковые проблемы с надзвездных высот ломоносовского стиля на реальную общественную почву [20]. В вопросах языка он деловой представитель общественного класса, который начинает себя чувствовать хозяином земли и прежде всего хочет стандартной грамотности. Как опытный и умелый литератор он не закрывает глаза на стилистическое многообразие языковых средств и там, где нужно, например когда речь заходит об ораторском жанре, вполне уместными считает и «риторские красы». Но не в этом центр тяжести его лингвистических интересов. Язык для него прежде всего средство мышления и социального общения:

Для общих благ мы то перед скотом имеем,
Что лутче, как они, друг друга разумеем,
И помощию слов пространна языка,
Все можем изъяснить, как мысль ни глубока.
Описываем все, и чувствие и страсти.
И мысли голосом делим на мелки части.

То, что постигнем мы, друг другу сообщаем,
И в письмах то своих потомкам оставляем.

Вот идеал, к которому должен стремиться русский язык. Этот идеал уже осуществлен в языках греческом, латинском, итальянском, французском. Нужно следовать их примеру и, без затей и вычур, повинуясь практическим требованиям, выдвигаемым самой жизнью, приспособить русский язык к тому, чтобы на нем, его собственными средствами, можно было выразить все, что угодно. Нужно сказать, что и с дешевым снобизмом доморощенных европейцев, насаждавших те речевые тенденции, которые впоследствии Грибоедов обессмертил кличкой «французского с нижегородским» [21], Сумароков боролся гораздо более реальными и трезвыми методами, чем Ломоносов, заботившийся исключительно о красоте высокого стиля. Задолго до фонвизиновского «Бригадира» Сумароков в комедии «Пустая ссора» издевается над лицами, которые говорят: «Я думаю, что вы довольно ремаркированы быть могли,

чтоб я опре де вас, всегда в конфузии» и «когдаб вы и многие калите имели, мнеб вас больше естимовать было уж не льзя» [22]. В сатире «О французском языке» он занятными чертами изображает «детину», который «учился, стал скотина» (излюбленное словечко эпохи!) и

Французским словом он в речь русскую плывет;
Солому *пáльею, обжектом* вид зовет.

Сумароков стремится к единству языка. Он сожалеет о том, что у русского народа «две грамоты»: славянская и русская [23]. Он снимает противопоставление языка книжного и разговорного. Он борется не только против крайностей французомании, но также и против провинциализмов. Он упрекает Ломоносова за то, что тот ввел в употребление некоторые областные формы, в частности — областное ударение (*лéта* вм. *летá, градóв* вм. *грáдов*) [24]. Он недоволен «кальками» с иностранных языков, по существу очень удачными, которыми пользовался Тредиаковский (например *предмет, обнародовать*) [25]. Сам он пишет языком простым и гладким, стилистически нейтральным, но вместе с тем живым и бойким. Его проза — это проза журналиста, публициста, откликающегося на злобу дня, сравнительно далекого от высших проблем искусства и науки, но живо чувствующего очередные потребности своего класса и времени. «У Сумарокова, — пишет один из первых исследователей его литературной деятельности, — воспитанного не в школе ⟨т. е. как Ломоносов. — *Г. В.*⟩, а в обществе, проза совсем иная и нам кажется, что в его прозе больше жизни и движения, нежели у Ломоносова. Отрывистые и короткие фразы заменили здесь витиеватые Плиниевские тирады Ломоносова ⟨. . .⟩ проза Сумарокова, доступная и понятная всем, читалась постоянно» [10*]. Трудно себе представить, чтобы ученые речи Ломоносова могли служить живым примером для выработки общелитературного языка. Между тем именно такое значение принадлежало журнальным писаниям Сумарокова [26].

Итак, две главные литературные школы XVIII века отразили двоякое отношение к задачам построения общелитературного языка. Для одного из этих направлений общежитейский язык остается посторонней проблемой, и все его усилия сосредоточены на самом языке литературы. Для другого — литература является тем поприщем, на котором вырабатывается между прочим и общий язык образованного общества. Литературе предписывается задача служить мерилом правильного языка. Сумароков был первым типичным представителем этого второго направления. Но, конечно, не единственным и не последним. Это лишь источник богатой традиции, которая впоследствии добилась больших побед и в конце концов создала общий русский литературный язык. Самым выдающимся представителем этой традиции был, бесспорно, Карамзин, который умел придать борьбе за литературный

[10*] *Булич Н.* Сумароков и современная ему критика. СПб., 1854. С. 170.

язык большое п р и н ц и п и а л ь н о е значение и именно поэтому заслуживает по отношению к себе самого серьезного внимания [27].

Современные советские литературоведы несправедливы к Карамзину. Сейчас признаком хорошего тона считается отрицать решающее значение Карамзина в истории русского литературного языка, создается мода, которая велит не соглашаться с тем, что Карамзин «победил» Шишкова [11*]. По неожиданному мнению Шкловского, Карамзин уже тем изменил своим принципам, что начал свою «Историю» словом *сей*, т. е., хочет сказать Шкловский, капитулировал перед архаистами [12*]. Как будто слово *сей* ни разу не встречается в девяти томах сочинений Карамзина и стольких же томах его переводов! [13*] И как будто такими дешевыми пустяками, как спор о том или другом словечке, решаются вопросы исторического значения. Если бы все дело сводилось к тому, на чьей стороне оказалась пресловутая «победа», то, может быть, проще всего было бы отделаться следующим красноречивым признанием одного из самых убежденных архаистов, Кюхельбекера: «Читаю Карамзина „Вестник Европы". Должно признаться, что для того времени этот журнал чрезвычайно хорош; да и ныне он, по заманчивости своих статей, занял бы не из последних мест между нашими изданиями, *а по слогу чуть-ли не первое*» [14*]. Думаю, что лучшего комплимента карамзинисты не могли бы дождаться. Но дело в том, что вообще неправильно обсуждать вопрос о месте Карамзина в истории русского литературного языка с точки зрения того, кто какие слова ввел и кто кого «победил». Неверно представлять себе деятельность Карамзина в этой области как отвлеченную, внешнюю борьбу за тот или иной стиль. Карамзин уже по одному тому не мог не победить Шишкова, что филологическим и стилистическим рассуждениям последнего, имеющим, если угодно, свои достоинства, как и недостатки, и, в свою очередь, являющимся отражением известного культурного уклада, в сочинениях Карамзина противостояли не критика слов и не стилистическая догматика, а цельная идейная концепция, прямо отвечавшая потребностям эпохи и прочно связанная с фактическим развитием русской культуры. «Жалобы безполезны. Связь между умами древних и новейших Россиян прервалася навеки. Мы не хотим подражать иноземцам, но пишем, как они пишут: ибо живем, как они живут; читаем, что они читают; имеем те же образцы ума и вкуса; участвуем в повсеместном, взаимном сближении народов, которое есть следствие самаго их просвещения. Красоты *особенныя*, составляющия характер Словесности *народной*, уступают красотам общим: первыя изменяются, вторыя вечны. Хорошо писать для Россиян: еще лучше писать для всех людей» [15*]. Можно себе представить,

11* См., например, книжку Виктора Шкловского «Чулков и Левшин» (Л., 1933).
12* Там же. С. 226.
13* Слово *сей* вовсе не было таким страшилищем для карамзинистов: Греч настойчиво доказывал Сенковскому, изощрявшемуся в остроумии по поводу «сея», что *сей* и *этот* — слова неравнозначные [28].
14* *Кюхельбекер В. К.* Дневник. Л., 1929. С. 60—61 (курсив мой. — *Г. В.*).
15* *Карамзин.* Соч. М., 1820. Т. 9. С. 314—315.

как должны были прозвучать эти слова в стенах Российской Академии в 1818 году. Под непосредственным впечатлением этой речи Карамзина А. И. Тургенев сообщал Вяземскому: «⟨. . .⟩ он не произносил речи, но, кажется, как детей, наставлял своих слушателей с чувством, которое отзывалось в душах наших ⟨т. е. арзамасцев. — *Г. В.*⟩ и оживляло лица». Все, что могли противопоставить провозглашенной Карамзиным программе р е ф о р м ы л и ч н о с т и стилисты из Российской Академии, это — фраза: «В российской Академии — французские слова! Вот до чего мы дожили!» — сказанная кем-то из членов торжественного собрания по поводу того, что Карамзин разрешил себе употребить слово *симпатия* [16*]. Эта реплика смешна не тем, что она является пустой придиркой к слову, а тем, что обнаруживает полнейшее непонимание самого строя и духа карамзинской мысли. Речь шла, очевидно, не о словечках и не о том или другом «стиле» как некоторой абстрактной величине, а о чем-то большем, по отношению к чему и словечки и стиль вообще — только внешняя форма обнаружения.

Политическая реакционность Карамзина общеизвестна [29]. Но было бы недопустимым пренебрежением к истории полагать, будто всякий политический реакционер есть только реакционер и больше ничего. Политические убеждения исторического деятеля могут и не совпадать, например, с его точкой зрения на те или иные вопросы культуры — это одно из противоречий, которые порождаются вполне объективными причинами, разрешаются в процессе диалектического развития и являются движущей силой культурной истории. Стойкая приверженность к самодержавию и крепостному строю, в которой Карамзин всецело сходился с шишковистами, лишь из демагогических целей пытавшимися набросить тень «революционности» на так называемый «новый слог», сочеталась в Карамзине с таким типом культурной личности, который представляет собой колоссальный шаг вперед в истории русской дворянской культуры, тот предпоследний шаг, который был необходим для того, чтобы эта культура нашла себе окончательное и полное выражение в Пушкине и во всем, что для нас связано с этим именем, и после чего наступает уже распад и вырождение. Шаг, сделанный Карамзиным, состоит в том, что после того, как господствующее политическое и экономическое положение дворянства окончательно определилось, оно переселяется в столицу и в лице автора «Писем русского путешественника» впервые с полной отчетливостью заявляет требование на роль д у х о в н о г о гегемона русского общества. Это, конечно, влекло за собой дальнейшее углубление пропасти между социальными верхами и низами, окончательный отрыв «интеллигенции» от «почвы», и в этом смысле вся культура карамзинизма есть, конечно, явление отрицательное. Но именно так развивалась история русской культуры. Идеал карамзинизма — «просвещенный европеец», не ученый, не поэт, а человек, имеющий «образование, ум и чувствительность

[16*] Остафьевский архив князей Вяземских. СПб., 1899. [Т.] I. С. 167.

к изящному». Самая литература перестает быть особой профессией и ремеслом и становится одним из признаков «просвещенного человека». «⟨. . .⟩ Словесность бывает достоянием всякаго, кто имеет душу» [17*]. Та же личность просвещенного человека становится основным содержанием литературы: «Ты берешься за перо, и хочешь быть Автором: спроси же у самого себя, наедине, без свидетелей, искренно: *каков я*? ибо ты хочешь писать портрет души и сердца своего ⟨. . .⟩ Одним словом: я уверен, что дурной человек не может быть хорошим Автором» [18*].

Легко видеть, в чем опасность этих устремлений, которую как раз и реализовала школа карамзинизма, в конце концов превратившая литературу в салонное острословие и каламбурное словотворчество (основной порок Вяземского, например, независимо от этого остающегося умным и интересным писателем). Но не менее легко усмотреть в программе карамзинизма и ее прогрессивные качества, в особенности если ее сравнить с ремесленным и безымянным направлением литературной работы предшествующих поколений [19*].

IV

Все это создает естественный переход к собственно языковым проблемам. Иван Аксаков в своей биографии Тютчева, между прочим, говорит, что в начале XIX века многие русские государственные люди, прекрасно владевшие французским языком, совершенно не умели писать по-русски, но в то же время говорили живой, простонародной, идиоматической речью, правда, преимущественно в сношениях «с крепостною прислугою и низшими слоями общества» [20*]. Это ценное свидетельство несомненно характеризует докарамзинский тип русского интеллигентного дворянина. Изменения, которые в этом отношении вносились культурой карамзинизма, шли в двух направлениях. Во-первых, упрочивались навыки письменного русского слова. Любопытнее всего, что и «государственным людям» не удавалось ускользать от требований времени, потому что в канцеляриях сознательно велась работа по поднятию культуры слова. Один из героев Булгарина жалуется: «Но ведь ныне завелся какой-то *штиль*. Требуют, чтоб канцелярские бумаги были писаны складно, как песенки, а притом и кратко и ясно и отчетисто» («Иван Выжигин», ч. III, гл. III). Это подтверждает и грамматический канонизатор карамзинистского языка, Греч: «В царствование Александра I последовала важная перемена в исправлении делового слога. По учреждении министерств, особенно в министерстве Внутренних Дел, устроенном трудами

[17*] *Карамзин.* Указ. соч. С. 306.
[18*] *Карамзин Н. М.* Что нужно Автору? // Карамзин. Соч. М., 1820. Т. 7. С. 15, 17.
[19*] См. по этому поводу интересные статьи Гр. Гуковского в IV и V выпусках сб. «Поэтика» (Л., 1928. С. 126—148; 1929. С. 21—65).
[20*] *Аксаков И. С.* Биография Федора Ивановича Тютчева. М., 1886. С. 10.

Князя В. П. Кочубея, стали пещись о водворении хорошего, ясного, правильного, благородного языка, в делах государственных и частных; последствия сих добрых начинаний вскоре оказались по всем частям» [21*]. На поприще реформы делового слога возникало сотрудничество между писателями и представителями бюрократии. «В департаменте министерства юстиции поручаемы были Дашкову от министра все бумаги, требовавшие особенно обдуманного изложения, строгой точности и ясного, хорошего слога, качеств, из которых особенно два последние Дмитриев ⟨*И. И. — Г. В.*⟩ первый начал вводить в деловые бумаги этого министерства» [22*]. Понятие хорошего слога, правильного, точного и ясного языка становится критерием для оценки не только литературных произведений, но всей области письменного слова вообще [30]. Очень большое значение, как правильно указано Шкловским, имели в этом отношении переводы с иностранных языков, значительно содействовавшие выработке европеизированного синтаксиса и словообразования карамзинистской литературы [23*]. Еще Буслаев, строивший свою систему школьного преподавания языка на убеждении, что «лучший наставник в слоге Карамзин», отмечал, что «переводы дают слогу общеевропейское, многостороннее направление» [24*]. Эта ориентация на европейскую (главным образом, конечно, французскую) ясность и точность требовала ясности и точности также и от самой грамматики. Возникает забота о правилах, о точных нормативных предписаниях для пользующихся «образованным слогом». Карамзин надеется, что со временем «из головы мудрецов Российских», подобно Минерве, вышедшей в доспехах из головы Зевса, выйдет грамматика, «*вооруженная верными правилами на все возможные случаи языка*» [25*]. Журналы наводняются стилистическими и грамматическими рассуждениями. Как следует говорить: *гoдá* или *гóды*, *допускать кого* или *кому*, непременно ли при отрицании винительный падеж уступает место родительному или нет — все это самым непосредственным образом волнует и озабочивает русских литераторов начала века [31]. Но правила не сочиняются, а и з в л е к а ю т с я и з с а м о й ж е л и т е р а т у р ы. По поводу «Опыта о порядке слов» проф. Давыдова «Сын Отечества» замечает: «Новейшие Писатели наши подали *примеры*, как должно писать русскою прозою: Г. Давыдов первый извлек из них *правила*» [26*]. Таким образом, не теория, не школа учила хорошему языку, а живая литературная практика, литература взяла на себя роль организатора общелитературного языка [32].

Еще более интересна роль литературы того времени в другом отношении. Она учила не только правильно писать, но и правильно

21* *Греч Н.* Чтения о Русском языке. СПб., 1840. Ч. I. С. 152.
22* *Дмитриев М. А.* Мелочи из запаса моей памяти. М., 1869. С. 214 сл.
23* *Шкловский В.* Указ. соч. С. 205—206.
24* *Буслаев Ф.* О преподавании отечественного языка. 2-е изд. М., 1867. С. 188.
25* *Карамзин Н. М.* Великий муж Руской грамматики // Карамзин. Соч. М., 1820. Т. 8. С. 144.
26* Сын Отечества. 1821. № XVI. С. 94.

г о в о р и т ь. Живое просторечие, годное «для сношений с крепостною прислугою и низшими слоями общества», было, разумеется, бессильно в борьбе с французским языком, прочно утвердившимся в качестве разговорного языка высшего света и вообще образованной верхушки общества. Другое дело язык литературы, постепенно превращавшийся в разговорный язык правящих классов (первоначально, разумеется, не в высшем свете, еще очень долго удерживавшем в качестве разговорного языка французский язык, а в кругах интеллигенции). Очень точно рисует положение разговорного языка Карамзин: «Руской *Кандидат Авторства*, недовольный книгами, должен закрыть их и слушать вокруг себя разговоры, чтобы совершеннее узнать язык. Тут новая беда: в лучших домах говорят у нас более по-Французски! ⟨. . .⟩ Чтож остается делать Автору? выдумывать, сочинять выражения; угадывать лучший выбор слов; давать старым некоторый новый смысл, предлагать их в новой связи, но столь искусно, чтобы обмануть читателей и скрыть от них необыкновенность выражения! ⟨. . .⟩ Одним словом, Французский язык весь в книгах (со всеми красками и тенями, как в живописных картинах), а Руской только отчасти: Французы пишут как говорят, *а Руские обо многих предметах должны еще говорить так, как напишет человек с талантом*» [27*]. Эти заявления Карамзина, много раз цитировавшиеся как его врагами, так и сторонниками, заключают в себе, между прочим, на редкость интересную программу сознательного и вместе с тем разумно мотивированного языкового новаторства. Новшества должны быть незаметны, писатель должен уметь так употребить изобретенное им слово или выражение, чтобы читатель даже не догадался, что оно новое, что до сих пор в языке его не было. Такой метод новаторства, очевидно, возможен только тогда, когда новообразования являются не самоцелью, а практически оправданным средством восполнить недостаток материалов, которыми располагает язык. Иными словами, словотворчество Карамзина было не словесным «трюкачеством» и не художественной игрой, а чисто практической необходимостью, вытекавшей из его культурного идеала европейски просвещенной личности. «⟨. . .⟩ во время Карамзина язык отдельного писателя, такого напр., как Карамзин, должен был или обходиться наличным языковым материалом, и тогда писатель рисковал не ввести читателя в круг своих понятий-мыслей и не поднять понятий самого читателя, или делать опыты введения новых слов-понятий и опыты оригинального, самостоятельного пользования наличным языковым материалом, придавая последнему новые формы сочетаний» [28*]. С другой стороны, только при таком методе целесообразно мотивированного новаторства литература может быть источником обновления разговорного языка — цель, которую Карамзин, как

[27*] *Карамзин Н. М.* От чего в России мало Авторских талантов? // Карамзин. Соч. М., 1820. Т. 7. С. 217—219 (<в конце цитаты> курсив мой. — *Г. В.*).

[28*] *Будде Е.* Очерк истории современного литературного русского языка (XVII—XIX век). СПб., 1908. С. 69 (Энциклопедия славянской филологии. Вып. 12).

показывает приведенная цитата, ставил себе также совершенно сознательно. И надо думать, что именно теперь, после того, как культура карамзинизма была надлежащим образом усвоена и переработана, приходит к завершению тот процесс «олитературивания» разговорной речи высших слоев, которым характеризуется история живого русского языка во вторую половину XVIII века, когда просторечье и диалектизмы в устах правящих классов общества начинают постепенно вытесняться «манерным витийством на салонный, французский лад» и разговорная речь приспособляется к «светскому обиходу столицы» [29*]. Вот одно интересное свидетельство этого рода. Греч рассказывает: «Комедия Бригадир ⟨...⟩ любопытна для нас ⟨...⟩ как собрание обращиков тогдашнего разговорного слога, который с тех пор до чрезвычайности переменился. В комедиях фон-Визина нахожу выражения и обороты, которые слыхал я в изустном разговоре в моей молодости, и которые нынче совершенно вывелись» [30*]. В этом непосредственном влиянии литературы на разговорный язык карамзинизм прямо роднится с традициями сумароковской школы, хотя и осуществляет это влияние на основе другого, нового культурного идеала [33].

V

Два обстоятельства, сопровождавшие очерченный выше процесс, заслуживают особенного внимания. Во-первых, резкое удаление языка образованности от языка масс. Ориентация на европейский салон, явившаяся следствием экономического и политического возвышения дворянства и ставившая дворян по отношению к массам в положение чужеземных завоевателей, варягов, наносит непоправимый удар тому патриархальному укладу помещичьей культуры, который так живо еще чувствуется, например, в творчестве Державина. Для Державина поэтическое творчество меньше всего было средством выработки «правильного языка». Державин пользуется языком не как ученик и не как учитель, а как полновластный хозяин, как яркая поэтическая индивидуальность, которой нет никакого дела до требований школы и общественного языкового воспитания [34]. Такое свободное, хозяйское отношение к языку, не стесняемое никакими нормативными предписаниями и школьной указкой, — есть, разумеется, идеал для писателя. Но он может быть плодотворным идеалом только тогда, когда возникает на основе уже пройденной, завершенной школы [35]. К тому времени, когда Державин начал щедрой рукой рассыпать свои поэтические перлы, курс школьного обучения далеко еще не был пройден. Отсутствием этой предпосылки объясняются все странности и дикости державинского языка, заставлявшие Пуш-

---

[29*] См.: *Виноградов В. В.* О слове «ахинея» в русском литературном языке // Русская речь. Новая серия. Л., 1928. [Вып.] III. С. 44 сл.

[30*] *Греч Н.* Чтения о Русском языке. СПб., 1840. Ч. II. С. 115.

кина говорить про Державина, что этот чудак не знал русской грамоты[36], а также и то обстоятельство, что именно Пушкин, а не Державин стал классическим представителем русской поэзии. Между Державиным и Пушкиным, совершенно независимо, разумеется, от всех прочих особенностей того и другого поэта, на которых здесь совсем не место останавливаться, разница уже в том, что между ними легла карамзинская школа. Эта школа — антитезис ничем не сдерживаемому хозяйничанью в языке помещика-феодала, жадно вбирающего в свой поэтический обиход все, что ему непосредственно дает действительность, и взращивающего свои благоуханные розы прямо на том навозе, который является непосредственным источником его благоденствия[37]. С Карамзиным в русскую литературу и в русский язык приходит культура городского типа, которая в России, как известно, развивалась в полном отрыве от «почвы». Нарождается «барин» (уже не в экономическом только, но и в духовном смысле), по отношению к которому у социальных низов надолго устанавливается только одно чувство: жгучая ненависть. Поэтому историк литературного языка с полным основанием может констатировать: «В языке Карамзина прерывается течение прежней живой струи под влиянием внесенного им нового понятия об „образованном человеке“, речь которого стала нуждаться в особой лексике». «Язык простого народа ⟨...⟩ оставался в среде неграмотной на том же уровне, на котором он был ранее ⟨...⟩ в среде же грамотной русский язык переживал те же изменения, которые переживала сама литература в ее различных направлениях»[31*]. Такова была цена, уплаченная русской культурой за европейскую школу.

Во-вторых, в области собственно литературной, карамзинский период характерен тем, что он обезличивает жанровую полноту литературы. Для Карамзина и карамзинистов нет высокого и низкого стиля; у них стиль один — средний, гладкий, причесанный и тем более лощеный, чем более подражательны писания того или иного автора. «⟨...⟩ существенным признаком хорошего языка заявлена „совершенная одинаковость или единообразие в словах и течениях оных, без всяких скачков и неравностей“, то есть именно то свойство, которым проза Карамзина отличается от всего, что до тех пор писалось»[32*]. Стихи, роман, повесть, журнальная статья — все сливается в один общий поток «словесности», литературы вообще, а образ писателя, независимо от его творческой специальности, покрывается одним термином «Автор». Карамзин не был настоящим поэтом, и его стихи не могли иметь такого большого общественного резонанса, как его проза. Но то, чего не мог сделать своими стихами Карамзин, делал за него своими стихами Дмитриев. Недаром карамзинист Батюшков приветствовал «остроумные, неподражаемые сказки Дмитриева, в которых Поэзия

[31*] *Будде Е.* Указ. соч. С. 68, 9.
[32*] *Грот Я. К.* Труды. II. Филологические разыскания. СПб., 1899. С. 63.

в первый раз украсила разговор лучшего общества» [33*]. Не случайно современники Пушкина сближали разговорную стихию в стиле «Евгения Онегина» с традициями Дмитриева, которого Пушкин вообще не любил, но которому тем не менее обязан больше, чем это кажется с первого взгляда [38]. Таким образом, и поэзия выполняла все ту же функцию «литературы вообще», поставлявшей материал для разговорной речи образованных слоев общества [39].

В русле этих традиций, арзамасцем чистой воды, начал свою деятельность на поприще русского литературного языка Пушкин, который в молодости был столь же верным учеником карамзинской школы, сколь блестящим победителем ее он стал в зрелую пору своего творчества. Работа Ю. Н. Тынянова «Пушкин и архаисты» [34*] в значительной мере освобождает меня от необходимости останавливаться на деталях, а потому ограничиваюсь самым существенным. Преодоление карамзинизма в языке шло у Пушкина следующими путями. Прежде всего отрицается средний стиль как единая и общеобязательная норма для литературного языка. Пушкина раздражает «чопорная правильность», которой карамзинисты заменили прежние идеалы поэтической речи — «обилие», «пышность», «красоту». Вовсе не полемическим задором только объясняются известные строки «Онегина»:

Как уст румяных без улыбки,
Без грамматической ошибки
Я русской речи не терплю [40].

Необходимо сопоставить эти строки с письмом Погодину по поводу его «Марфы Посадницы»: «Одна беда: слог и язык. Вы неправильны до бесконечности — и с языком поступаете, как Иоанн с Новымгородом. Ошибок грамматических, противных духу его — усечений, сокращений — тьма. Но знаете-ли? и эта беда не беда. Языку нашему надобно воли дать более — Разумеется сообразно с духом его — И мне ваша свобода, более по сердцу чем чопорная наша правильность» [35*]. Совершенно в тон Шишкову, издевавшемуся над идеалом светской женщины как законодательницы хорошего вкуса в языке, созданным карамзинистами [36*], Пушкин заявляет, что стихи пишутся «не для любезной улыбки прекрасного пола» [41]. Пушкин, разумеется, вовсе не отказывался от европейской культуры, внесенной в русский язык карамзинизмом, но умел

[33*] *Батюшков К.* Опыты в Стихах и Прозе. СПб., 1817. Ч. I. С. 9. Показательно и заглавие произведения, из которого выписаны эти слова: «Речь о влиянии легкой Поэзии на язык».

[34*] См.: *Тынянов Ю.* Архаисты и новаторы. Л., 1929. С. 87—227.

[35*] *Пушкин.* Переписка. Т. 2. (1828—1832). СПб., 1908. С. 195.

[36*] Ср.: «Милые *дамы*, или по нашему грубому языку *женщины*, *барыни*, *барышни*, редко бывают сочинительницами, и так пусть их говорят, как хотят». «Не спрашивайте ни у светских дам, ни у монахинь, и зачем у них спрашивать, когда они говорят: не знаю?» ([*Шишков А. С.*] Рассуждение о старом и новом слоге Российского языка. СПб., 1803. С. 156—157, 163).

ее гармонически сочетать с двумя другими основными традициями русского языка, подвергшимися полной нивелировке в карамзинской школе: просторечьем и церковно-книжным языком [42]. Пушкин ощущал московское просторечье, «язык московской просвирни» [43], как свою родную стихию. По словам Плетнева, Пушкин и Дельвиг «всегда гордились» тем, что родились в Москве, «утверждая, что тот из русских, кто не родился в Москве, не может быть судьею ни по части хорошего выговора на русском языке, ни по части выбора истинно русских выражений. Вот почему Пушкин бесился, слыша, если кто про женщину скажет: ,,она тяжела", или даже ,,беременна", а не *брюхата* — слово самое точное и на чистом русском языке обыкновенно употребляемое. Пушкин тоже терпеть не мог, когда про доктора говорили: ,,он у нас пользует". Надобно просто ,,*лечит*"» [37*]. Пушкин иной раз даже кокетничает грубоватой лексикой: «Один отрывок 〈,,Братьев-разбойников". — *Г. В.*〉 уцелел в руках Николая Раевского, — сообщает он Бестужеву-Марлинскому, — если отечественные звуки. харчевня, кнут, острог — не испугают нежных ушей читательниц Пол〈ярной〉 Зв〈езды〉 то напечатай его» [38*]. Любопытна и организованная борьба против «мертвой правильности» языка, которая велась пушкинской группировкой со страниц «Литературной газеты». В статье о стихотворной повести Масальского «Терпи казак, Атаман будешь», написанной, несомненно, самим редактором газеты Дельвигом [44], повесть эта характеризуется как «Иван Выжигин» в стихах: «Та же несвязность в происшествиях; бледность, безличность в лицах; тот же рассказ довольно плавный, но везде холодный, бездушный; тот же язык довольно чистый, но чистоты столь приторной, столь бесцветной, что готов бы обрадоваться пятнышку, лишь бы найти в нем признак жизни» [39*]. В другом месте, иронизируя по поводу стандартного, безличного штампа, утвердившегося в словесности, «Литературная газета» пишет: «Удивительно, что у нас так мало заботятся о материяльных припасах Поэзии и вообще Литературы. Словарь рифм, словарь эпиграфов, ручные энциклопедии той или другой отрасли человеческих познаний, были бы нарасхват раскуплены нашими молодыми Писателями, из коих многим нет времени запасаться собственными трудами 〈. . .〉 Пока, с своей стороны, приносим посильную дань нашим поэтам и надеемся, что наши приношения явятся в свое время оправленные в стихи, которые украсят один из будущих Альманахов». Далее следуют «извлечения из поэтических вокабулов Скальдов Исландских», вроде: *радуга* — мост богов, *море* — пояс земли, *земля* — корабль, плавающий по столетиям, и т. д. [40*] Очень хорошо можно судить об отношении молодого литературного поколения к проблеме правильности языка по следующему заме-

---

[37*] Переписка Я. К. Грота с П. А. Плетневым. СПб., 1896. Т. 3. С. 400.
[38*] *Пушкин*. Переписка. Т. 1. (1815—1826). СПб., 1906. С. 71.
[39*] Литературная газета. 1830. Т. I. № 36. С. 292.
[40*] Там же. № 21. С. 170.

чанию Кюхельбекера, которое, кстати сказать, касается эволюции, пережитой в этом отношении Пушкиным: «Но что такое неправильности слога Грибоедова? 〈. . .〉 С одной стороны опущения союзов, сокращения, подразумевания, с другой плеоназмы, — словом, именно то, чем разговорный язык отличается от книжного. Ни Дмитриеву, ни Писареву, ни Шаховскому и Хмельницкому (за их хорошо написанные сцены), но автору 1-ой главы Онегина, Грибоедов мог бы сказать тоже, что какому-то философу, давнему переселенцу, но все же не афинянину, — сказала афинская торговка: „вы иностранцы". — „А почему?" — „Вы говорите слишком правильно; у вас нет тех мнимых неправильностей, тех оборотов и выражений, без которых живой разговорный язык не может обойтись, но о которых молчат ваши грамматики и риторики"». К этому Кюхельбекер делает следующее примечание: «В последствии Пушкин очень хорошо понял тайну языка Грибоедова и ею воспользовался» [41*]. Не будем задаваться вопросом, действительно ли влияние Грибоедова имело такое большое значение для указанной эволюции Пушкина, но отметим лишь самый факт отхода Пушкина от карамзинистского идеала правильности и чистоты языка в сторону сближения с живым просторечием [45].

Воскрешение элементов высокого стиля, церковно-книжной стихии, в поэзии Пушкина — факт настолько очевидный, что иллюстрировать его примерами было бы попросту неэкономно. Достаточно самого беглого просмотра таких вещей, как «Борис Годунов», «Медный всадник», многих лирических стихотворений Пушкина, чтобы сразу же почувствовать огромное значение церковно-книжной традиции, традиции «славенской» речи в языке Пушкина [46]. Существеннее для нашей цели указать на другое следствие преодоления карамзинизма в деятельности Пушкина. Оно заключается в том, что поэзия пушкинского времени вносит важное расслоение в тот обезличенный литературный поток, который в качестве «словесности вообще» завоевал себе господствующее положение в литературной жизни России на рубеже XVIII—XIX веков. Первой из этого потока выделилась именно поэзия. Уже под пером Батюшкова и Жуковского, не говоря о менее крупных величинах, поэзия постепенно перерастает рамки словесности и становится самостоятельной, уже не как литература просто, а как искусство, в том глубоком значении этого слова, символом которого до сих пор для нас остается самое имя Пушкина. Нейтральный образ «автора», «сочинителя» теперь становится только одним из возможных воплощений писательской личности. Рядом с ним возникает образ «поэта», «жреца муз и Аполлона», «сына гармонии». Становятся возможны такие поэты, которые совершенно или почти не участвуют в общей литературной жизни, не занимаются журналистикой и критическими словопрениями, а пишут только стихи, например Баратынский. Сам Пушкин был

[41*] *Кюхельбекер В. К.* Указ. соч. С. 92—93.

литератором и профессионалом словесности в лучшем смысле этих терминов. Но может быть, никто другой не противопоставлял в своих теоретических убеждениях и в самой литературной практике поэзию прозе так резко, как Пушкин. Раньше мерилом литературного совершенства была проза. Карамзин говорил об «Онегине»: «это прекрасно, как проза» [47]. Теперь наоборот, слово «проза» в применении к стихам есть самый суровый приговор. Дельвиг заявляет, что глупость, может быть, он и способен написать, но прозаического стиха никогда не напишет [48]. Обсуждая отдельные неудачные стихи Батюшкова, Пушкин квалифицирует их именно как п р о з у [42*], потому что у него уже есть новый идеал поэтического слова, характеристиками которого являются термины «гармония», «прекрасное» и т. п. Противоположение стихов прозе получает у Пушкина даже образное применение:

⟨. . .⟩ волна и камень,
Стихи и проза, лед и пламень
Не столь различны меж собой,
Как мы взаимной разнотой [49].

Поэзия становится и с к у с с т в о м и получает свой собственный язык, в котором гармонически сочетались многообразные традиции прошлых культур и эстетическая прелесть которого, ощущаемая до наших дней совершенно непосредственно, почти физиологически, не имеет не только ничего равного себе, но даже ничего похожего на себя во всей последующей русской литературе [50]. Но не настал еще час высвобождения из общего потока «словесности» для прозы. Я не хочу, разумеется, утверждать, будто проза Пушкина — не искусство. Наоборот, высокое художественное совершенство прозы Пушкина, и в частности ее языка, только в наши дни начинает цениться по достоинству. Но для Пушкина его проза, во всяком случае, не была искусством в том смысле, в каком искусством была поэзия. Это было если и искусство, то еще не осознанное, не искусство «для себя». Как бы сильно ни разнился язык пушкинской прозы от канонов карамзинизма, самое отношение Пушкина к этому языковому жанру есть несомненный результат его арзамасского воспитания. «Проза требует мыслей и мыслей» [51] — это, разумеется, вовсе не означает, будто поэзия свободна от обязанности выражать мысль, как принято было одно время толковать это замечание Пушкина, а только то, что проза должна строиться на основе рациональной и логически расчлененной мысли, уже преодолеваемой в поэтическом языке. Это означает, другими словами, что в прозаическом языке для Пушкина была жива и вполне актуальна его д е л о в а я природа. Одной из неотъемлемых задач прозы Пушкин считал способствование выработке деловой, научной, критической, философской речи.

[42*] См.: *Майков Л.* Пушкин: Биографические материалы и историко-литературные очерки. СПб., 1899. С. 300.

Указанные жанры речи Пушкин объединял особым термином — «метафизический язык», и именно на этом поприще борьбы за «метафизический язык» он до конца оставался верным соратником стопроцентного арзамасца и карамзиниста Вяземского. «Ты хорошо сделал, — пишет Пушкин Вяземскому, — что заступился явно за галлицизмы. Когда нибудь должно же вслух сказать что Руской метафизической язык находится у нас еще в диком состоянии. Дай Бог ему когда нибудь образоваться на подобие французского; (ясного точного языка прозы — т. е. языка мыслей —)» [43*]. Это сказано по поводу следующего рассуждения Вяземского: «Не забудем, что язык политический, язык военный — скажу наотрез — язык мысли вообще, мало и немногим у нас обработан. Хорошо не затеивать новизны тем, коим незачем выходить из колеи и выпускать вдаль ум домовитый и ручной; но повторяю: новые набеги в области мыслей требуют часто и нового порядка» [44*]. В другом письме Пушкин дает своему другу такой совет: «⟨...⟩ предприими постоянный труд... в тишине самовластья, образуй наш метафизической язык зарожденный в твоих письмах» [45*]. Итак, прозаический язык — это по-прежнему язык образованности, язык просвещения, общелитературный язык прежде всего [52].

Конечно, в художественной прозе Пушкина эта теория «метафизического языка» в значительной степени модифицируется. Но если поставить себе вопрос, чем язык пушкинских повестей в прозе отличается от языка повестей Карамзина больше всего, то придется ответить, что художественность прозаического языка Пушкина достигается посредством отрицания того, что у Карамзина наслаивалось как у к р а ш е н и е на основу деловой речи, — т. е. манерности, слащавости, вычурности. Проза Пушкина звучит более по-деловому, она протокольна, точна, исторична по своей манере. Она снимает с литературного языка ту стилистическую расцветку, которая в школе карамзинистов имела только риторическую функцию и которая в другом виде приобретает собственно художественное значение уже после Пушкина, в совершенно иной литературной и социальной атмосфере.

VI

В пушкинскую эпоху язык литературы и общелитературный язык, которые у писателей предшествующей школы сливались в одно неразличимое целое, снова расходятся в том смысле, что из общелитературного языка, как особый, специфический речевой уклад, выделяется р у с с к и й п о э т и ч е с к и й я з ы к. С тех пор поэтический язык ведет по отношению к общелитературному языку самостоятельное существование, но уже не в оторван-

---

43* *Пушкин.* Переписка. Т. 1. (1815—1826). СПб., 1906. С. 236.
44* *Вяземский П. А.* Полн. собр. соч. СПб., 1878. Т. I. С. 196—197.
45* *Пушкин.* Переписка. Т. 3. (1833—1837). СПб., 1911. С. 467—468.

ности от русской речи вообще, а лишь как ее наиболее полное эстетическое проявление. Тема этой статьи — не история фактов языка, а история о т н о ш е н и й к языку. Именно с этой точки зрения и можно утверждать, что, сколь бы значительны ни были богатые события, пережитые русским поэтическим языком в его последующей истории, как бы сильно ни разнились между собой поэтические стили Лермонтова, Тютчева, Фета, Некрасова и т. д., все это были все же события внутри одной области, внутри одного и того же речевого уклада, противостоявшего в сознании деятелей русского слова обиходному языку образованных классов вплоть до той поры, когда он начал разлагаться под влиянием событий, которые явились непосредственным источником культурных и социальных потрясений октябрьской эпохи. Русский поэтический язык как самостоятельная культурная ценность ⟨sui generis?⟩ есть порождение высшего, предельного расцвета дворянской культуры, явившегося синтетическим перерождением как патриархально-усадебных тенденций екатерининского времени, так и европейской исключительности и интеллигентного отщепенства карамзинского направления. Этот синтез создает первую з а к о н ч е н н у ю ф о р м у в истории русского художественного слова. Что же касается прозаического языка, то он пока остается незатронутым этим процессом эстетизации слова. Прозаическое искусство по самой природе своей является гораздо более демократичным, чем поэзия. Язык русской художественной прозы выделяется как самостоятельная ценность из общего русла литературного языка только тогда, когда буржуазные отношения настолько сильно проникают в жизнь, что становятся способны вытеснять и разлагать культуру дворянства. На долю общелитературного языка остается журнальная и научная литература — политика, критика, философия и пр., и здесь продолжает господствовать «европейская» струя русской культуры в самостоятельном виде. Это — язык русской интеллигенции в широком смысле, конечно, гораздо более далекий от масс, чем язык русской художественной литературы, и начинающий сближаться с языком масс только на почве роста русского рабочего движения [46*]. В этой области сохраняется значение литературы как источника обновления и развития живого языка образованных слоев общества. В художественной же литературе происходит переворот, который связывается прежде всего с натуральной школой и ее самым замечательным представителем — Гоголем [53].

[46*] Ср. к этому «Что делать?» Ленина [*Ленин Н.* (*Ульянов В.*) Собр. соч. М., [б. г.]. Т. V. С. 140 сл.].

*

ОБ ИЗУЧЕНИИ ЯЗЫКА ЛИТЕРАТУРНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

Современное состояние вопроса, которому посвящены эти заметки, характеризуется необычайно острым, широко распространенным к нему интересом и почти полным отсутствием таких исследований, которые могли бы быть признаны действительно удачным практическим разрешением его, которым могло бы быть придано значение стимулирующих образцов. Каковы бы ни были причины этого положения, по меньшей мере одной из них нельзя не признать недостаточную разъясненность самой проблемы, которую имеют в виду, когда говорят о «языке литературного произведения», о «литературном языке», о «поэтическом языке», о «языке писателя», о «стилистике», о «языке и стиле» и т. д. Вряд ли можно спорить против того, что все эти термины не имеют в текущем употреблении вполне ясного, установленного содержания, что очень часто остается неизвестным, одно ли и то же они означают, или же ими имеется в виду разное содержание, — словом, что они явно недостаточно определены в отношении того, какой п р е д м е т (или какие п р е д м е т ы) научного исследования они призваны обозначать.

Так, например, очень часто работы о языке писателей или отдельных литературно-художественных произведений именуются работами о «языке и стиле». Но я не знаю ни одной работы подобного рода, в которой членораздельно было бы разъяснено или же из содержания которой, по крайней мере, вытекало бы, что̀ именно в этой работе относится к «языку» и что̀ — к «стилю» или почему автор один раз называет «языком» то, что в другой раз он называет «стилем», а третий — «языком и стилем». Например, из предисловия к книге В. В. Виноградова «Язык Пушкина» (1935), высокий научный интерес которой неоспорим, мы тем не менее узнаем, что две главы, не уместившиеся в этой книге по техническим причинам, автор перенес из этой книги в другую, называющуюся «Стиль Пушкина» [1]. Таким образом, создается впечатление, что содержание этих глав не зависит от того, какой теме — «языку» или «стилю» Пушкина посвящено соответствующее исследование [2]. В интересах науки было бы в высшей степени желательно сделать все такого рода вопросы более ясными, а для этого необходимо отчетливо определить возможные ц е л и исследований, которые скрываются под такими именованиями. Цели эти, действительно, могут быть разные.

Если мы станем логически анализировать возможный смысл выражений, вроде «язык Пушкина» или «язык „Евгения Онегина“» и т. п., то в первую очередь придем к выводу, что слово

язык в таких выражениях означает не что иное, как русский язык, язык русского народа. В этом случае родительный падеж имени *Пушкин* или названия *«Евгений Онегин»* получает значение указания на тот источник, в котором мы черпаем в данном частном случае наши сведения о русском языке. Иначе говоря, смысл означенных выражений мы толкуем так: данные русского языка, заключенные в произведениях Пушкина или, соответственно, в тексте «Евгения Онегина». В таком толковании взятые нами для примера выражения означают понятия, вполне аналогичные тем понятиям, которыми обычно оперируют историки языка, когда пишут исследования о языке «Остромирова Евангелия», о языке какой-нибудь древней купчей или духовной грамоты, о языке «Страсбургской клятвы» или древнегреческих надписей и т. д. Все такого рода исследования, основывающиеся на давней и прочной лингвистической традиции, имеют перед собой цель вполне ясную и отчетливую: выяснить строй и состав соответствующего языка в определенную эпоху его истории на основании того, что может быть для этой задачи извлечено из текста соответствующих памятников. Известно, что наука истории русского языка до сих пор преимущественно строилась на данных памятников древнейшего времени или на данных диалектологии, а богатейший материал текстов более молодых вовлечен в научный оборот в явно недостаточной степени. В частности, историки русского языка очень редко, и по случайным только поводам, пользуются и тем громадным материалом, который заключен в произведениях русской художественной литературы нового времени (XVIII—XX вв.). Вот почему мы и не обладаем пока такими прочными научными построениями, в которых была бы представлена в общей стройной схеме действительно полная история русского языка как цельного процесса. Однако историков русского языка несправедливо было бы упрекать в том, что они принципиально не хотят иметь дела с тем материалом, который могла бы предоставить в их распоряжение русская художественная литература. Можно было бы, например, указать на известное сочинение С. П. Обнорского, построенное, с одной стороны, на данных русской диалектологии, а с другой — на фактах языка, извлеченных из текстов писателей XVIII и XIX в.[1*] Дело, очевидно, заключается лишь в техническом состоянии науки, которая не развилась еще настолько, чтобы преодолеть несколько односторонний интерес к первоначальным стадиям развития русского языка и научиться ставить вопросы истории русского языка во всю их ширь, во всей их перспективе. Ясно, что при такой широкой постановке вопросов истории русского языка русская художественная литература нового времени должна и может быть изучена исчерпывающим образом в лингвистическом отношении.

[1*] *Обнорский С.* Именное склонение в современном русском языке. Вып. 1. Единственное число. Л., 1927; Вып. 2. Множественное число. Л., 1931.

Художественные качества всего этого богатого материала, разумеется, не могут служить препятствием для его обработки с указанной целью. Но они не составляют также в указанном отношении и какого-нибудь его преимущества. *Пушкин, «Евгений Онегин»* и т. п. обозначения в данном случае представляют собой просто названия документов, из которых извлекается потребный для изучения материал, извлекаемый также и из многих других документов, совершенно независимо от того, какой природы тексты содержатся в этих документах. Все вообще тексты, как художественные, так и нехудожественные, в которых могут быть найдены указания на состояние данного языка в данную эпоху, в данной социальной среде и в пределах данной территории, служат в этом смысле материалом для историка языка, ставящего себе цель нарисовать картину развития изучаемого им языка во всех подробностях этого сложного исторического процесса. Обнаруживающиеся при этом различия хронологического, местного, социально-этнографического и т. п. характера понимаются при этом как различия внутри общего целого и составляют не конечную цель исследования, а то, что должно быть объяснено в отношении места, занимаемого этими различиями в исследуемом общем процессе.

Однако, углубляясь в этот материал, мы довольно скоро начинаем замечать, что языковые различия, засвидетельствованные памятниками различного содержания и назначения, не всегда могут быть признаны соотносительными, то есть принадлежащими к одной и той же языковой системе, без тех или иных оговорок. Прежде всего возникает вопрос о том, в какой мере языковые факты, сообщаемые нам письменными памятниками, могут быть признаны совпадающими с фактами живого языка соответствующей эпохи или среды. Этот вопрос сразу же создает возможность двоякого отношения историка языка к его письменным источникам. Во-первых, эти источники могут оцениваться им с точки зрения открываемых в них научной критикой указаний на живую речь. В этом случае письменные памятники приобретают значение не прямых, а косвенных источников изучаемых явлений действительности, и тогда задача исследования заключается в том, чтобы возможно тщательнее элиминировать в материале памятников все, что может быть заподозрено как специфическим образом принадлежащее речи письменной, а не живой. Во-вторых, предметом исследования могут быть сделаны как раз эти специфические явления письменной речи. Конечно, и в этом случае сопоставление данных письменных памятников с доступными сведениями о живой речи остается необходимым условием исследования, но объектом исследования здесь выступает все же именно письменная речь как явление sui generis, а письменные памятники приобретают значение прямого и непосредственного источника.

Но далее и письменная речь сплошь и рядом содержит указания на несоотносительные между собой факты языка. Открываемые

в письменных памятниках языковые различия нередко оказываются различиями того, что принято называть «стилями речи», и в этом случае вопрос, например, о том, художественный перед нами текст или не художественный, приобретает громадное значение. Разные стили речи даже в пределах письменности, как, например, речь поэтическая, философская, эпистолярно-бытовая и т. д., могут иметь разную историческую традицию, а потому историк языка должен уметь различать специальные языковые средства отдельных видов социального общения через посредство письменной речи. Простейшим примером того, о чем здесь говорится, может служить употребление в русской литературной речи начала XIX в. некоторых славянизмов, из числа имевших при себе соответствующие русские дублеты, вроде *брег* вместо *берег*, *выя* вместо *шея*, окончания *-ыя* в родительном падеже ед. числа прилагательных женского рода вместо *-ой* и т. п. В первые два десятилетия XIX в. возможность употребления таких славянизмов, с теми или иными стилистическими оттенками, характеризует собой вообще речь художественную, в отличие от светской эпистолярной или бытовой в ее письменном выражении. Но к 20—30-м годам того же века она начинает характеризовать собой не художественную речь вообще, а только стихотворную речь, в отличие от прозаической [3]. Очевидно, что мы допустили бы ошибку, если бы стали смотреть на каждый факт языка, содержащийся в стихотворениях Пушкина, как на факт русского письменного языка того времени вообще, без учета особых условий, существовавших для употребления языка в различных видах тогдашней письменной речи. Это была бы такая же ошибка, как если бы мы стали утверждать, что русский язык XX в. характеризуется присутствием в нем слова *кефеликит*, означающего особый сорт глины, на том основании, что его можно найти в специальных технических руководствах, или отсутствием слова *простуда* на том основании, что медицинская ученая литература его не употребляет. Очевидно, такие факты характеризуют не вообще русский язык XX в., а разве что отдельные разряды русской специальной терминологии этого времени. Подобные специфичные приметы разных типов письменной речи могут интересовать исследователя не только потому, что их нужно выключить из рассмотрения в поисках общей языковой системы данной эпохи и среды, но также и сами по себе, как своеобразное историческое явление. Например, исследователь может задаться целью изучить не просто русский язык эпохи Пушкина, а именно стихотворный язык этой эпохи в его положительных признаках и в его взаимоотношениях как с живой речью, так и с прочими видами письменной речи этого времени. Легко видеть, что в этом случае смысл выражений вроде «язык Пушкина» или «язык „Евгения Онегина“» становится иным в соответствии с изменившимся предметом исследования. Слово *язык* в этих выражениях начинает обозначать не просто русский язык, а искомое соотношение разных видов русского письменного языка, как оно может быть

обнаружено в пределах избранных для исследования текстов. Например, громадное значение для истории разных видов русского письменного языка имеет выяснение того, в каком соотношении в том или ином памятнике находятся факты языка, возможные в разных или во всяких других памятниках, и такие факты языка, которые возможны только в памятниках того типа, к какому принадлежит исследуемый. Так, соотношение слов *брег* и *берег* в «Евгении Онегине» значительно отличается от соотношения тех же слов в более ранних и более поздних памятниках русской поэзии.

Пушкин, «Евгений Онегин» и теперь еще остаются для лингвиста названиями документов, то есть источниками сведений, а не целью, к какой направлено исследование. Но самый круг сведений, которых мы ищем в этих документах, не совпадает с прежними. Мы ищем в них теперь не тех сведений, которые дали бы нам возможность постичь общий процесс развития русского языка в его хронологических и местных различиях, а тех, которые нужны для построения истории стилей русского письменного языка в их взаимоотношениях. Это та проблема, которая составляет содержание университетского курса, именуемого курсом «истории русского литературного языка», и которая может быть названа одной из проблем русской исторической стилистики как особого раздела науки о русском языке.

Речь здесь идет о стилистике как науке лингвистической, то есть такой, которая имеет своим объектом самый язык, а не то, что выражено в языке, но только исследуемый в соотношении его разных стилей [2*]. Слово «стиль» в этом употреблении нужно тщательно отличать от других значений этого слова. Об этих других значениях слова «стиль» и будет речь ниже, но пока необходимо подчеркнуть, что в данном случае понятие стиля применяется к самому языку, а не к тому, что выражено в языке, в частности — и не к находящей себе выражение в языке личности пишущего [5]. Такие характеристики, как речь «книжная», «ученая», «поэтическая», «фамильярная» и т. п., приписываются нами именно языку и отдельным его элементам — словам, формам, звукам, а не тому, что стоит за языком, и они совершенно не зависят от того, кто и где употребил данное языковое средство. Различие стилей речи, разумеется, обусловлено различным характером и назначением сообщаемого в речи, различиями той социальной обстановки, в которой протекает акт речи, и т. д. В результате возникает стилистическая потребность по-разному именовать в разных случаях одно и то же. Во «Фрегате „Паллада“» Гончарова, между прочим, читаем: «⟨...⟩ Боже вас сохрани сказать когда-нибудь при моряке, что вы на корабле „приехали“: покраснеют! „Пришли“, а не приехали!». Там же по другому поводу: «Все это не деревья, не хижины: это древние *веси*,

[2*] Ср. мою статью «О задачах истории языка» (Учен. зап. Моск. гор. пед. ин-та им. В. П. Потемкина. Т. V. Каф. рус. яз. Вып. 1. 1941. С. 3—21) [4].

сени, кущи и *пажити*; иначе о них неприлично и выражаться». «Если не обращать внимания на эмоциональную значимость слова, — пишет А. Карнуа, — то можно дойти до гротеска». Карнуа иллюстрирует это положение стилистическими недоразумениями, которые возникли бы, если бы, например, в стихотворении было сказано «amener les *vaches* pour le sacrifice» или, наоборот, если бы консьержка сказала посетителю: «Ne foulez pas la fange avant de pénétrer sous ce toit» [3*]. Точно так же, когда в «Капитальном ремонте» Леонида Соболева моряк смеется над штатским, который говорит *мúчманы* вместо принятого в морской среде *мичманá*, то речь снова идет об объективном стилистическом нюансе, присущем данной форме склонения как известному элементу языковой структуры и столь же мало зависящем от произвола отдельных лиц, как и сама эта структура.

От этого исторического понимания стиля, всегда предполагающего некоторую систему, разнообразие стилей, следует отличать стиль в его нормативном понимании. С ним мы встречаемся, когда слышим выражение вроде «прекрасный стиль или язык», «писать правильно, изящно, образно», «язык у него чистый или точный» или, наоборот, «небрежный, запутанный» и т. п. Все такие определения представляют собой качественные оценки данного применения средств национального языка в отношении к существующему в общественном сознании той или иной эпохи и среды идеалу пользования языком [6]. Критерии подобных оценок, как всякому понятно, представляют собой категорию историческую и изменяются вместе с общественной жизнью. Тем не менее всякий, кто пользуется публичной речью, принужден так или иначе считаться с теми требованиями, которые, в форме этих оценок, обращает к нему общественная среда. Самая строгость и принудительность этих требований бывают различны в зависимости от рода речи, потому что общество относится с различными ожиданиями к речи ученого и писателя, учителя и оратора, к языку канцелярской бумаги и к языку фельетона и т. д. Но в той или иной форме, с той или иной степенью силы в обществе, достигшем достаточного уровня цивилизации, эти требования существуют всегда. Соответственно этому язык литературных произведений, «язык Пушкина», «язык „Евгения Онегина"» возбуждает ряд новых вопросов перед наукой.

Один из таких вопросов заключается в необходимости установить самое содержание указанного языкового идеала и характер тех требований, которые из него вытекают. На этой почве возникает дисциплина, которая имеет своим предметом историю лингви-

---

[3*] *Carnoy A.* La science du mot: Traité de sémantique. Louvain, 1927. P. 46. Стилистические противоречия, которые имеет в виду автор, по-русски примерно можно было бы передать так: «привести *телят* к жертве» (вместо *тельцов*) и «*отрясите прах* с ваших ног, прежде чем вступить под этот кров» (вместо *вытрите ноги*) и т. д.

стических вкусов. Для исследования этого вопроса громадное значение имеет тот материал, который показывает, как в ту или иную пору истории данного народа учили языку с точки зрения существовавших в это время представлений о правильном или вообще постулируемом для различных случаев употребления языке. Это — словари, грамматики, отзывы литературной критики и прочие косвенные источники и свидетельства, которые, однако, получают свой действительный вес только в сопоставлении с тем, как содержащиеся в этих источниках требования выполняются в соответствующей языковой практике. В последнем отношении по понятным причинам преобладающее значение принадлежит практике тех писателей, которые пользуются общественным признанием, писателей образцовых, классических. Конечно, образ классика создается не только его языком, но в применении к языку понятие классика имеет свое собственное содержание. Например, из четырех наиболее значительных русских прозаиков XIX в. — Гоголя, Тургенева, Льва Толстого и Достоевского — в том смысле, в каком это понятие толкуется здесь, классиком может быть назван только Тургенев. Классик — это писатель, у которого нужно учиться образцовой речи, произведения которого представляются наиболее совершенным воплощением практических языковых идеалов, существующих в данной общественной среде. Таким образом, история лингвистических вкусов приобретает общественно-воспитательное, практически-педагогическое применение. С ней тесно связывается и из нее вырастает та практическая дисциплина, которую иногда именуют «искусством писать», то есть нормативная лингвистическая стилистика [4*].

Однако, как сказано, языковые идеалы, как, впрочем, и всякие иные, получают свое значение жизненных факторов только в их посильных воплощениях. Но именно на них и может быть перенесен центр внимания исследователя. В этом случае его занимает не столько сам по себе языковой идеал, сколько вопрос о том, в каком отношении стоит к этому идеалу то или иное литературное произведение, тот или иной автор. Проблема языка писателя тогда снова получает новое содержание. Одна из господствующих тенденций в обществе с развитой цивилизацией, в обстановке, создающейся уже после окончательного сложения национального языка, без сомнения, состоит в стремлении к максимально унифицированному типу образцового письменного языка. С удивительной прямотой это высказал однажды Гёте, радовавшийся, что «в Германии у лучших представителей науки выработался очень хороший стиль, так что при чтении цитаты

[4*] На необходимости отличать «искусство писать» от объективно-исторической стилистики постоянно настаивает известный теоретик стилистики Ch. Bally. См. его книги «Traité de stylistique française (2e ed. Heidelberg, 1921. Vol. 1), «Le langage et la vie» (Paris, 1926) [7].

нельзя отличить, говорит один или другой»[5*]. Так возникает антиномия свободы и необходимости в отношении писателя к идеальным языковым устремлениям его времени и среды. Интересные строки находим по этому поводу у Сепира: «Изумительно, сколько времени потребовалось европейским литературам для осознания того, что стиль не есть нечто абсолютное, нечто извне налагаемое на язык по греческим и латинским образцам, что стиль — это сам язык, следующий свойственным ему шаблонам и вместе с тем предоставляющий достаточно индивидуальной свободы для выявления личности писателя как художника-творца, а не только акробата»[6*]. История литературы знает немало случаев индивидуальной борьбы с общим стилистическим идеалом, борьбы, иногда принимающей даже крайние формы, как, например, в эпоху модернизма и футуризма. Но в своих наиболее созидательных образцах индивидуальный язык писателя не только не противоречит естественному идеалу языковой нормы, но даже и больше того: обнаруживает свойства этой нормы наиболее совершенным способом, так что стиль лучших писателей, как говорит Сепир, «свободно и экономно выполняет то самое, что свойственно выполнять языку, на котором они пишут».Это художники, которые «умеют подогнать или приладить свои глубочайшие интуиции под нормальное звучание обыденной речи», это Шекспир и Гейне. «Читая, например, Гейне, мы подпадаем иллюзии, что весь мир говорит по-немецки»[7*].

И тем не менее такие великаны литературы остаются властителями, а не рабами языка, потому что их прочная связь с историческим и общенародным в языке дает им возможность творить «чудеса» со словом[8]. Эту мысль выразил когда-то, на заре своей научной деятельности, Буслаев в следующих замечательных словах: «Привычка обращаться к известным, литературою усвоенным выражениям, заключает нас со всем богатством современного мышления в тесном кругу, из которого иногда извлекает только высокое дарование писателя, воспитанного воззрениями и смыслом родного языка: ибо язык, пока живет в народе, никогда не утратит своей животворной силы; и всякое замечательное в литературе явление есть как бы новая попытка творчества в языке, есть возрождение той же самой силы, которая первоначально двинула язык к образованию»[8*]. Идеалистическая неофилология XX в., возглавлявшая Фосслером и представляющая как бы конечный этап в развитии филологического романтизма, к начальной стадии которого принадлежит Буслаев, исповедует, как мы знаем, в этом вопросе прямо противоположное убеждение.

5* *Эккерман И. П.* Разговоры с Гёте в последние годы его жизни. М.; Л., 1934. С. 578—579.

6* *Сепир Э.* Язык: Введение в изучение речи. М.; Л., 1934. С. 177—178.

7* Там же. С. 177, 176. (У нас художником этого типа, несомненно, является Пушкин.)

8* *Буслаев Ф.* О влиянии Христианства на славянский язык: Опыт истории языка по Остромирову Евангелию. М., 1848. С. 7—8.

Но ее учение об индивидууме как творце языка и примате индивидуального стиля по отношению к «застывшей грамматике» [9*] есть, несомненно, крупный шаг назад в истории теоретического языкознания [9].

Исследуя язык писателя или отдельного его произведения с целью выяснить, что̀ представляет собой этот язык в отношении к господствующему языковому идеалу, характер его совпадений и несовпадений с общими нормами языкового вкуса, мы тем самым вступаем уже на мост, ведущий от языка как чего-то внеличного, общего, надындивидуального, к самой личности пишущего. Здесь первый пункт, в котором по ходу наших рассуждений мы встречаемся с понятием индивидуального языка, личного стиля. При этом временно остается несущественным, исследуем ли мы языковое своеобразие отдельного произведения или их совокупности, собрания сочинений. Но в дальнейшем и этот вопрос встает перед нами. Если в пределах собрания сочинений наблюдается повторяемость тех или иных отличительных примет словоупотребления, форм словосочетания и т. д., то эти приметы вызывают в нас представление о их едином и постоянном источнике, и именно он как цельная и конкретная культурная данность становится в центре нашего исследовательского внимания и интереса [10]. И теперь в зависимости от того, с какой стороны мы будем подходить к исследованию отношений между языком и продуцирующей его личностью, проблема языка писателя будет приобретать для нас различные новые значения.

Во-первых, возможен путь от писателя к языку. Нам известен, положим, общий жизненный уклад Пушкина, внешние приметы его личности, история его личной жизни как известной совокупности переживаний и поступков. Одним из таких поступков Пушкина является и его язык. В его языке могут быть установлены известные своеобразия, например, такие привычные для его писем выражения, как *брюхом хочется, пишу спустя рукава* (то есть «без оглядки на цензуру») и т. п., по которым мы узнаем Пушкина точно так же, как мы узнаем его по манере мыслить, по его отношениям к людям и природе, по всей той множественности примет, которые в их общей совокупности и связи мы именуем словом *Пушкин*. Изучение языка или стиля (оба слова здесь значат одно и то же) Пушкина в этом направлении превращается в одну из проблем биографии Пушкина [10*]. Если биография вообще имеет дело с личностью как с известной индивидуальностью, то ниоткуда не видно, почему она не должна изучать эту индивидуальность и в ее языковых обнаружениях. И разве в самом деле в наше общее представление о личности того или иного писателя не входит составной частью и то, что запомнилось нам относительно его языка со стороны его индиви-

---

[9*] *Vossler K.* Positivismus und Idealismus in der Sprachwissenschaft: Eine sprachphilosophische Untersuchung. Heidelberg, 1904. S. 15—16.
[10*] См. мою книжку «Биография и культура» (М., 1927. С. 78 сл.).

дуальных и оригинальных типичных свойств? Например, я прочел следующую тираду: «Хорошо было год, два, три, но когда это: вечера, балы, концерты, ужины, бальные платья, прически, выставляющие красоту тела, молодые и немолодые ухаживатели, все одинакие, все что-то как будто знающие, имеющие как будто право всем пользоваться и надо всем смеяться, когда летние месяцы на дачах с такой же природой, тоже только дающей верхи приятности жизни, когда и музыка и чтение, тоже такие же — только задирающие вопросы жизни, но не разрешающие их, — когда все это продолжалось 7, 8 лет, не только не обещая никакой перемены, но, напротив, все больше и больше теряя прелести, она пришла в отчаяние, и на нее стало находить состояние отчаяния, желания смерти!»[11] И я уверенно говорю, что это Лев Толстой, хотя я и не знаю, из какого произведения Толстого взяты эти строки. Но важно, что я узнаю здесь Льва Толстого не только потому, что в этом отрывке говорится о том, о чем часто и обычно говорит этот писатель, и не только по тому тону, с каким обычно о подобных предметах он говорит, но также по самому языку, по синтаксическим его приметам, которые, независимо от всякого иного представляемого ими интереса, могут и должны быть изучены также и в интересах биографии Льва Толстого. Легко также видеть, какое большое практически-прикладное значение имеет подобное изучение языка писателя в проекции на его биографию для различных проблем, так или иначе имеющих дело с писателем как личностью, как носителем тех или иных индивидуальных свойств. Достаточно здесь сослаться хотя бы на задачи филологической ⟨кри⟩тики текста, в особенности — на те задачи, которые возникают перед ней, когда она устанавливает авторство в применении к какому-нибудь документу.

Но писатель может писать в разных случаях по-разному, и тогда разные виды его языка могут служить для биографа приметами различных его жизненных манер или душевных состояний. Так, например, Тургенев в своих письмах к Виардо переходит с французского языка на немецкий, когда касается более интимных предметов[11*]. Возможны и многие другие осложнения проблемы языка писателя как проблемы биографической. Но если, как мы убеждаемся, языковая манера писателя действительно может служить внешней приметой личности писателя и ее жизненной манеры, то нельзя ли повернуть вопрос в обратном направлении и спросить себя, не может ли язык писателя служить также и источником наших сведений о личности писателя, своеобразным документом, содержащим данные о том, что̀ представляет собой писатель как объект биографии? Так намечается второй путь в исследовании отношений между языком писателя и его личностью, путь от языка к писателю.

[11*] *Гревс И. М.* История одной любви: И. С. Тургенев и Полина Виардо. М., 1927. С. 60.

Разумеется, изучение языка писателя неспособно ответить на вопрос о том, где данный писатель обедал в тот или иной день и что он думал по тому или иному поводу. Однако с известным правом такое изучение может быть применено с целью раскрыть психологию писателя, его «внутренний мир», его «душу». Такое право основывается на том, что в языке говорящий или пишущий не только передает тем, к кому он обращается, то или иное содержание, но и показывает одновременно, как он сам переживает сообщаемое. Уже давно языкознание начало говорить о различии «коммуникативной», или «сигнификативной», и «экспрессивной» функций языка. В старой лингвистической литературе это различие было очень ясно формулировано фон дер Габеленцем: «Язык есть расчлененное выражение мысли, а мысль есть связь понятий. Но человеческий язык хочет выражать не только связываемые понятия и их логические отношения, но также отношение говорящего к речи; я хочу высказать не только нечто, но также и себя, и таким образом к логическому фактору, многообразно пронизывая его собой, присоединяется психологический фактор» [12*]. «Как бы ни пытался субъект добраться до объекта при помощи сигнификации, — говорит другой исследователь, — он никогда не может избежать того, чтобы не обнаружить часть самого себя» [13*]. Именно на этом свойстве языка основана и возможность той «интерпретации поэта из его языкового окружения», которую с таким энтузиазмом уже много лет отстаивает в своих известных работах Лео Шпитцер [14*]. Однако это направление в изучении языка писателя связано с опасностями, о которых необходимо здесь предупредить.

Шпитцер принадлежит к той лингвистической школе, в которой точно таким же биографическо-психологическим способом исследуются не только индивидуально-личные, но и национальные языки. В подобных случаях в национальных языках ищут источника сведений о «народной психологии», о «типе мышления», свойственном данному народу, его «мировоззрении» и т. п. Это проблема очень старая. В относительно новое время на нее обращал особенно большое внимание один из основателей «этнической психологии» Штейнталь, некоторые мысли которого по этому вопросу отразились отчасти в сочинениях нашего Потебни [13]. В XX в., исходя из иных методологических предпосылок, такую идею пытался осуществить Фосслер в своем прославленном исследовании «Frankreichs Kultur in Spiegel seiner Spachentwick-

---

[12*] *Gabelentz G. von der.* Die Sprachwissenschaft, ihre Aufgaben, Methoden und bisherigen Ergebnisse. Leipzig, 1891. S. 82.

[13*] *Schulz-Jahde K.* Zur Gegenstandsbestimmung von Philologie und Literaturwissenschaft. Berlin, 1928. S. 53.

[14*] *Шпитцер Л.* Словесное искусство и наука о языке // Проблемы литературной формы. Л., 1928. С. 193. Ср. любопытную полемику Шпитцера и Л. Блумфильда в «Language» (1944. № 2, 4) [12].

lung»[15*]. Но не случайно горячий приверженец Фосслера и исследователь отражений «души писателя» в его языке Шпитцер должен был признать, что в этом исследовании Фосслер в целом ряде случаев «перефранцузил самих французов»[16*]. Это значит, говоря проще, что Фосслер нашел во французском языке такие «особенности» французской «души», каких на деле не существует. И дело здесь не только в крайнем субъективизме, каким отличаются многие выводы фосслерианцев и примеры которого в изобилии можно было бы привести из самых разных сочинений того же толка о литературном языке или языке отдельных писателей; дело заключается в неизбежности подобного бесплодного субъективизма в том случае, когда упускается из виду конвенциональная природа языкового знака, произвольность его связи с соответствующими предметами мысли, и когда язык в целом и во всех своих подробностях толкуется как чистая экспрессия, прямое и естественное выражение тех или иных состояний сознания и психики[14]. Так, например, по мнению Фосслера, называя своих персонажей *maître renard, maître corbeau*, Лафонтен «вступает в сознательное противоречие с философией его эпохи, которая вместе с Декартом считала животных машинами»[17*]. Это совершенно тот же прием, который заставляет Фосслера по поводу исчезновения форм будущего времени в вульгарной латыни говорить так: «Как пророк в собственной стране, так и понятие будущего в народном языке обычно пренебрегается или так или иначе искажается»[18*], как будто «формы будущего времени» и «понятие будущего» — это одно и то же. Нельзя не признать вместе с критиками Фосслера, что подобное «втискивание духовных форм в языковое выражение» решительно расходится с действительным отношением языкового знака к содержанию и предлагает изучающим язык «камни вместо хлеба»[19*]. Все это — или чистая метафизика, или какая-то дурная беллетристика, очень далекая от истинных целей науки.

Предупредить об опасности, связанной с изучением той или иной проблемы, не значит еще, однако, снять проблему по существу. Но для того, чтобы поставить эту проблему на действительно научную почву, прежде всего следует решить далеко не очевидный вопрос о том, в каких именно фактах языка вообще может проявляться и угадываться соответствующая искомая психология.

[15*] *Vossler K.* Frankreichs Kultur im Spiegel seiner Sprachentwicklung: Geschichte der französischen Schriftsprache von den Anfängen bis zum klassischen Neuzeit. Heidelberg, 1913.

[16*] *Шпитцер Л.* Указ. соч. С. 210.

[17*] *Vossler K.* Sprache als Schöpfung und Entwicklung: Eine theoretische Untersuchung mit praktischen Beispilen. Heidelberg, 1905. S. 85.

[18*] *Vossler K.* Geist und Kultur in der Sprache. Heidelberg, 1925. S. 67.

[19*] *Funke O.* Studien zur Geschichte der Sprachphilosophie. Bern, 1927. S. 101; ср. там же, S. 108.

Вопрос этот очень трудный, и готового обстоятельного его решения я не знаю. Ясно, однако, что решение его невозможно без опоры на фундаментальное различие между такими фактами, которые образуют самую с и с т е м у языка, его как бы «анатомию», то есть то, что в нем остается после того, как он вынесен за скобки всякого данного частного акта речи, и такими фактами, которые характеризуют именно эти частные акты речи, в процессе которых указанная система приходит в действие и обрастает различными «физиологическими» функциями. Так, например, сюда относятся различные интонационные моменты речи в той мере, в какой интонация лишена чисто грамматических функций. Такие моменты речи, разумеется, вовсе не легко уловить в печатном тексте. Но все же в той мере, в какой они поддаются наблюдению, они, действительно, могут дать исследователю возможность проникнуть в душевное состояние писателя, угадать его настроение, почувствовать, с печалью или с радостью он говорит свое слово, с сочувствием или безразличием он рассказывает о событиях в жизни своих героев, и т. д., причем все это может находиться в том или ином соответствии с прямым смыслом текста. В тех языках, в которых порядок слов хотя бы относительно свободен, как в русском языке, то или иное словорасположение также может свидетельствовать об известных душевных склонностях и предрасположениях писателя, о его психологических привычках [15]. Например, для стиля Леонида Леонова несомненно характерна склонность к такому отделению определения от определяемого, при котором между тем и другим помещается глагол, вроде: «воображением *дурашливая* овладевает *сумятица*», «в природе *торжественная* начиналась *ворожба*»; или местоимение, вроде: «*могильная* у вас *тишина*» [20*]. Легко видеть, что при таком словорасположении определение делается более заметным и ощутимым, хотя, собственно, значение его, по-видимому, не испытывает никакого изменения. Впрочем, иногда в этом можно и сомневаться. Именно, можно поставить вопрос о том, не получает ли определение в таком предглагольном положении некоторого предикативного оттенка, который очевиден, например, в том случае, когда при определении есть свои зависимые слова, например: «*Понурый*, как черный манатейный монах, выходил на дорогу *вечер*» (все примеры из первой главы «Соти»). Так или иначе, но во всяком случае у нас есть право усматривать в этой манере свидетельство склонности к качественному восприятию окружающего, такой «душевной привычки», которая побуждает видеть вещи прежде всего со стороны их признаков. Другое дело, выдержит ли такой вывод проверку в свете всей совокупности данных, которыми мы можем располагать об изучаемом писателе,

---

[20*] Это частные разновидности приема, который рассматривается под именем «замыкания» в сочинении И. И. Мещанинова «Члены предложения и части речи» (М.; Л., 1945. С. 50 сл.).

но самая возможность такой проблемы и такого вывода, конечно, оспорена быть не может.

Есть также многие другие подробности речи, остающиеся за границами самой системы языка, допускающие индивидуальное их применение, а потому позволяющие заглядывать через них в обусловливающий их душевный мир. Например, для изучения синтаксической системы русского языка с собственно грамматической точки зрения представляется решительно безразличным, какой тип предложения каким другим сменяется в пределах больших отрезков речи, как абзац, глава и т. п. Но если перед нами три построения, из которых первое состоит из одних простых предложений, второе — из одних сложных, а третье из чередования простых и сложных в той и иной композиционной последовательности, то это не может не интересовать того, кто хочет увидеть в языке писателя отражение его внутреннего мира, так как разные построения этого рода могут оказаться связанными с разными типами психологии. Даже тогда, когда мы имеем дело с чисто грамматическим материалом, известные психологические закономерности могут открываться в том, в каком внеграмматическом соотношении, например количественном, находятся эти отдельные грамматические факты между собой. Ясно, например, что преобладание какой-нибудь формы из числа двух равнозначных, более частая употребительность какой-нибудь формы у данного писателя сравнительно с другим при прочих равных условиях, вообще распределение различных синонимических средств языкового выражения — все это способно подсказывать важные и существенные выводы в области обсуждаемой здесь научной проблемы [16]. Кратко можно сказать, что это область всего внеграмматического в языке.

Психологическая биография, в интересах которой могут производиться подобные лингвистические наблюдения, — лишь одна из возможных конечных целей исследований такого рода. Обратим внимание на то, что самое понятие личности по отношению к писателю, как и иному художнику, может толковаться различно. Рядом с реальной личностью писателя, которую мы познаем или изображаем в биографии на основании соответствующих исторических материалов, живет его иная, литературная личность, та, которая заключена в его произведениях [17]. Во всяком тексте есть тот, кто говорит, субъект речи, хотя бы слово *я* в нем ни разу не встретилось [18]. Не требует доказательств, что в художественном произведении субъект речи есть одно из явлений художественной фантазии, а потому не сводим без остатка к соответствующей реальной биографической личности. Поэтому *язык Пушкина* может означать не только язык той биографической личности, которая носит это имя, но также и те языковые свойства, которые характеризуют повествователя «Евгения Онегина» и «Повестей Белкина».

В этом случае характеристики, которые мы выводим из наблю-

дений над различными индивидуальными, внеграмматическими свойствами в языке литературных произведений, мы будем приписывать уже не биографической, а литературной личности писателя. Например, в произведениях Щедрина часто встречаем употребление некоторых глаголов без тех дополнений, которые нам кажутся нужными для полноты смысла. Ср., например, в «Помпадурах и помпадуршах»: «старик увещевал „нового“ быть твердым и не *взирать*» (не сказано, на кого-что взирать) или «тогда-то *усмирил*, тогда-то *изловил*» (не сказано, кого-что усмирил и изловил). Ср. в «Культурных людях»: «⟨...⟩ я могу только *содействовать*. Содействовать — вот моя специальность» (не сказано, кому-чему содействовать). Ср. в письме к Боровиковскому 15 января 1885 г.: «Из общих знакомых я только двоих продолжаю видеть: Унковского и Лихачева. Из них первый — веселится, второй — *стремится*» (не сказано, к чему стремится) и т. д. В подобном употреблении эти глаголы приобретают обобщенный, символический смысл, лишаясь конкретного содержания, становятся своеобразными намеками, за которыми читателю уже самому приходится угадывать их возможное жизненное приложение. Эти глаголы обозначают не события, а типические положения. Таких социальных символов, масок [19], как мы знаем, и вообще много в так называемом эзоповском языке Щедрина, и мы вправе смотреть на них как на выражение и свидетельство той черты в литературной личности писателя, которая может быть названа сатирически-символическим ее устремлением. Специалисты будут решать вопрос, где здесь проходит граница между Щедриным-писателем и Щедриным-человеком, но это уж иной вопрос.

Как само собой разумеется, литературная личность писателя может выступать в разных формах в разных его произведениях в зависимости от условий жанровых, тематических и многих других. В конце концов образ автора определяется всей сложной совокупностью явлений, создающих ту или иную литературную обстановку, то есть его литературной школой, его эстетическими воззрениями и т. д. Громадное значение здесь принадлежит той общей эстетике языка, которой характеризуется творческий метод автора, то есть тому, например, относится ли он к слову как к чистому знаку мысли (Пушкин) или же слово у автора «музыкальное» (Фет), «изобразительное» (Гоголь), «орнаментальное» (Лесков) и т. д. Понятие авторской индивидуальности может быть расширено до каких угодно историко-литературных пределов, то есть ее можно понимать не только в применении к одному отдельному автору, но и к целой плеяде авторов, к литературному направлению, эпохе и т. д. Но как бы ни усложнялась соответственно задача, в принципе она остается такой же: понять известные индивидуальные свойства речи, то, что называлось когда-то «слогом», в отличие от «языка», как нечто, свидетель-

ствующее и отражающее в себе те или иные историко-литературные категории [21*].

Но занимаемся ли мы биографической, психологической или историко-литературной интерпретацией индивидуальных явлений языка, если только, действительно, цель наша состоит в раскрытии известной индивидуальности, мы всякий раз неизбежно выходим за границы лингвистики и имеем дело с проблемами, которые не могут считаться принадлежащими собственно языковедению. В свое время об этом очень хорошо говорил Буслаев, пытаясь наметить границы лингвистической стилистики (в объективном и в нормативном отношениях). «Стилистика, — писал Буслаев, — необходимо должна основываться на грамматике, ибо она есть не иное что, как та же грамматика, только в непрестанном применении к чтению писателя и к собственному сочинению ⟨...⟩ Только понятие о слоге индивидуальном или личном выступает из области филологии: ибо слог известного писателя определяется характером самого писателя ⟨...⟩ Притом слог индивидуальный видоизменяется по содержанию описываемых предметов: здесь, кажется, уже и предел стилистике» [22*]. В самом деле, если верно, что границы науки определяются предметом, ц е л ь ю исследования, то с лингвистикой мы имеем дело только до тех пор, пока такой целью остается именно язык. Но не может быть целью лингвистики изучение «души писателя» или его литературного образа. Лингвистика может для этой цели лишь подсказать ту часть потребного материала, который находится в ее ведении. Думать иначе — значило бы относить к языку многое из того, что на самом деле относится к содержанию, не к о з н а ч а ю щ е м у, а к о з н а ч а е м о м у, всю вообще действительность считать «языком», то есть стоять на чисто формалистической, метафизической позиции [21].

С другой стороны, нет ничего более естественного, чем тот факт, что такие науки, как биография, психология и история литературы, должны, помимо прочего, обращаться и к языковому материалу, так как и в нем может содержаться — вернее, принципиально всегда содержится — то, чего они ищут. Однако с в о и м и средствами упомянутые науки получить данный материал не могут, им его дает языковедение. А если так, то языковедение должно уже наперед обладать этим материалом как чем-то, в чем оно заинтересовано в силу своих собственных задач. И в самом деле, нетрудно убедиться, что исследование внеграмматических свойств речи, как они проявляются, помимо прочего,

---

[21*] Ср. у Грота: « ⟨...⟩ *слог*, в тесном смысле, — это характер изложения, это в отношении к речи то же, что походка в движении тела, почерк в письме, физиономия в чертах и выражении лица; *язык* писателя — это общее орудие мысли в распоряжении отдельного лица, употребляемое каждым с бо́льшим или меньшим знанием или уменьем» (*Грот Я. К.* Труды. II. Филологические разыскания. СПб., 1899. С. 74) [20].

[22*] *Буслаев Ф. И.* О преподавании отечественного языка. Л., 1941. С. 168. (Под «филологией» Буслаев здесь понимает, конечно, языковедение.)

также в литературных произведениях, составляет вполне законную и необходимую задачу науки о языке в ее собственном содержании, независимо от того, как могут воспользоваться результатами этого исследования в применении к изучению индивидуального стиля биография, психология, история литературы и другие науки.

Материал в обоих случаях будет тот же, но точка зрения на него разная. Раздвижение определения и определяемого глаголом или употребление известных глаголов без привычного при них дополнения интересуют языкознание не потому, что через анализ подобных фактов открывается какая-то подробность в биографической или творческой личности Леонида Леонова или Щедрина, а как возможные факты русской речи. Их можно исследовать не потому, что они встречаются у такого-то или иного писателя, а потому, что они встречаются в русском языке. В этом случае они как бы вынимаются из индивидуальных контекстов, они могут и (в принципе) должны изучаться сразу по различным источникам русской речи. Даже в том случае, когда в эмпирической работе перед нами только один такой источник, то все равно его данные оцениваются как такие, которые только совместно с такого же рода данными других источников служат материалом для ответа на возникший вопрос. Этот вопрос может быть формулирован, например, так: что получается в русской речи, если между определением и определяемым поставить глагол? Ведь совершенно ясно, что только после того, как будет решен этот вопрос в данной его постановке, можно спрашивать себя о том, что выражается в такой конструкции в пределах данного личного языкового мира. Здесь, как и прежде, вопрос заключается в том, на какой части выражения «язык писателя» мы будем делать логическое ударение. Если перед нами проблема «языка писателя», то нужно иметь в виду, что писатель не проблема лингвистики, потому что она не умеет, а не то что не хочет решать подобные проблемы. Но если мы задаемся вопросом о «языке писателя», то это не только законная, но и неизбежная задача языкознания, и в том понимании языка, о котором сейчас идет речь, то есть в применении к различным его внеграмматическим фактам, проблема того отдела языковедения, который, по почину женевской школы, именуется la linguistique de la parole в отличие от la linguistique de la langue, лингвистикой речи в отличие от лингвистики языка [22].

Но пойдем дальше. О разновидностях языка можно говорить не только как о разных «стилях речи», то есть как о различных традициях языкового употребления, связанных с различными условиями общения через язык. О них можно говорить также в том отношении, что одна и та же система языка может иметь различное жизненное назначение, служить разным областям культуры, выражать различные модусы сознания. Например, можно говорить о поэтическом языке как об известной обособленной области языкового употребления, характеризующейся возможным присут-

ствием в ней таких форм, слов, оборотов речи, которые в других областях употребления не встречаются. Но выражение «поэтический язык» может означать также язык в его художественной функции, язык как материал искусства, в отличие, например, от языка как материала логической мысли, науки [23]. В этом случае речь будет идти уже не о «стиле речи», а об особом модусе языка, о предназначенности его для передачи смысла особого рода, именно того, какой искусство специфическим образом несет в жизнь, в той мере, в какой оно отличается от остальных областей культурного творчества [24]. Что такое язык как посредник между поэтом и его аудиторией? Какое произведение искусства создано поэтом из его языкового материала? Поэтическое произведение, разумеется, содержит в себе не просто язык, но прежде всего — мысли и чувства, выраженные в языке. Но язык в поэтическом произведении, независимо от этого, сам представляет собой известное произведение искусства, и в этом качестве он составляет предмет особой научной проблемы.

О языке как искусстве в разное время написано очень много. Но и здесь у нас не создалось прочной традиции практической научной работы. В недавнее время эта тема была сильно скомпрометирована формализмом. Основной порок теории «Опояза» состоял в том, что в ней резко разобщались поэтический язык и практический, рассматривавшиеся как две взаимоисключающие области действительности. Между тем очевидно, что поэтический язык не существует без прочных корней в языке реальной действительности. В более раннее время верно оценить значение проблемы языка как искусства мешало учение Потебни, который, наоборот, всякий язык склонен был считать искусством, так что в его учении общий язык целиком растворялся в языке поэтическом. Это вредно отражалось на грамматической концепции Потебни, а также и на его грамматической репутации, хотя и придавало ему популярность в литературно-художественных кругах. Но как раз в вопросе о том, что̀ такое язык как искусство, и современный лингвист может отнестись к учению Потебни с значительной долей доверия [25].

Язык как произведение искусства прежде всего характеризуется тем, что он представляет собой внутреннюю форму, то есть нечто, само в себе, внутри себя обладающее некоторой содержательной ценностью [26]. В общем языке как орудии практического сознания связь между словом и обозначаемым этим словом предметом совершенно произвольна и представляет собой результат сложной цепи исторических случайностей [27]. Бесполезно спрашивать себя, да это практически и не приходит никогда в голову, пока мы не задаемся вопросами истории языка, почему рыба у нас называется словом *рыба* [28]. Не так обстоит дело в словесном искусстве. Разумеется, когда мы в сказке, повести, стихотворении читаем: «Старик ловил неводом рыбу», — то и отсюда мы не можем узнать, почему рыба названа словом *рыба*. Но ведь зато самое слово *рыба* здесь означает вовсе не только рыбу, а через

нее также и нечто гораздо более общее. И разве, действительно, весь смысл пушкинской сказки «О рыбаке и рыбке» заключается в том, что там буквально говорится о рыбе? Но тогда это было бы не произведение искусства, а хроникерское известие, летопись, историческая справка и т. д. А раз перед нами действительно произведение искусства, то вопрос о том, почему соответствующее более общее содержание передано в данном случае словом *рыба*, становится совсем уже не праздным вопросом. Ведь в других случаях оно могло бы быть названо каким-нибудь совсем иным словом. Но назовите в сказке Пушкина это общее содержание не словом *рыба*, а каким-нибудь иным, и данное произведение искусства, во всяком случае, будет разрушено.

Потебня учил: «В слове мы различаем: внешнюю форму, т. е. членораздельный звук, содержание, объективируемое посредством звука, и внутреннюю форму, или ближайшее этимологическое значение слова, тот способ, каким выражается содержание»[23*]. Но в практическом языковом общении, цель которого — передать другому то, что я знаю, думаю или чувствую, нет никаких «ближайших этимологических значений» слова. Может быть, не лишне напомнить, что они в очень большом числе случаев неизвестны даже искушенным специалистам по языковедению. Но дело даже не в этом, а в том, что никакие «ближайшие значения» совершенно не нужны для того, чтобы люди могли понимать друг друга. Правда, и в практической речи не все слова данного языка полностью разобщены. Например, всякий русский понимает, что *городской* означает «относящийся к городу», *лукавить* — «вести себя лукаво», *торговец* — «кто торгует» и т. д. Но и это всё вовсе не «ближайшие этимологические значения», а смысловая связь по формам словообразования, очень далекая от того, что можно вкладывать в выражение «внутренняя форма» в качестве его содержания. Между тем в поэзии действительно есть нечто вроде «ближайших этимологических значений». Например, для того более общего содержания, которое в сказке принадлежит слову *рыба*, ближайшим, но только не этимологическим, а посредствующим значением будет обычное содержание этого слова. И когда Потебня пишет: «Хотя для слова звук так необходим, что без него смысл слова был бы для нас недоступен, но он указывает на значение не сам по себе, а потому, что прежде имел другое значение»[24*], — то это утверждение может иметь какой-нибудь смысл только при том условии, что оно применяется к словесному искусству и что слово *прежде* здесь указывает не на историю языка, а на то значение слова, которое ему принадлежало раньше, чем оно стало материалом искусства.

Смысл литературно-художественного произведения представляет собой известное отношение между прямым значением слов, которыми оно написано, и самым содержанием, темой его.

[23*] *Потебня А.* Мысль и язык. СПб., 1862. С. 150.

[24*] *Потебня А.* Из записок по русской грамматике. Воронеж, 1874. [Т.] I. С. 6.

Так, слово *хлеб* в заглавии романа Алексея Толстого представляет собой известный образ, передающий в художественном синтезе одно из крупных событий революции и гражданской войны. Для того чтобы это слово могло иметь такой образный смысл, создаваемый им образ должен в самом себе, в качестве снятого момента, сохранять еще и первоначальное, буквальное значение слова, потому что в противном случае не возникнет указанного отношения как специфически художественного момента. *Хлеб* в романе Толстого означает и то, что это слово означает всегда, и то, что оно означает в содержании романа, одновременно, сразу, и вот это-то и подчеркивается в обозначении этого слова термином «внутренняя форма». Язык с своими прямыми значениями в поэтическом употреблении как бы весь опрокинут в тему и идею художественного замысла, и вот почему художнику не все равно, как назвать то, что он видит и показывает другим. Когда поэт говорит:

На родину тянется туча,
Чтоб только поплакать над ней [29], —

то для него дождь, разумеется, не перестает быть тем, чем он является для каждого человека, но в то же время это не дождь, а слезы, которые он видит своим художественным зрением.

Установление тех конечных значений, которые как бы просвечивают сквозь прямые значения слова в поэтическом языке, — задача для самого языковедения непосильная: это есть задача толкования поэзии [30]. Но несомненно в задачу лингвистического исследования входит установление о т н о ш е н и й между обоими типами значений слова — прямым и поэтическим. Совершенно так же обстоит дело и в обычной лингвистической практике. Своими средствами лингвист не может установить, что̀ вообще значит в русском языке слово *стол*. Однако, зная уже значения этого слова, лингвист исследует, в каких отношениях они находятся друг к другу, и так или иначе квалифицирует эти отношения, находит для них соответствующее место в общей системе языковых отношений, изучает их историю и т. д. Параллельные этим задачи возникают и в области изучения поэтического языка. Лексикология, как известно, вообще составляет самый отсталый участок языковедения, и потому здесь очень трудно ссылаться на какие-нибудь отчетливо установленные факты и обобщения. Но если ее задача (в чем нельзя сомневаться) состоит в исследовании отношений между словами и их значениями, то необходимо и возможно исследование соответствующих отношений и в области художественной речи. Разные поэтические значения слов *рыба, хлеб, плакать* и т. п., в их отношениях к прямым значениям соответствующих слов, могут представлять собой различные противопоставления общего и частного, абстрактного и конкретного, целого и части, расщепления на параллельные варианты или цепного выведения одного варианта из другого и т. п. — словом, здесь возможны самые различные типологии, исследование которых существенно необходимо для науки.

Возникает также вопрос об отношениях между отдельными словами как цельными единствами со всей суммой заключенных в них значений. В общем языке мы различаем слова, связанные и не связанные между собой по значениям. Эти связи выражаются в формах словообразования. Так, например, слово *рыба* есть слово, не мотивированное со стороны своего значения, то есть значение его нельзя вывести из какого-нибудь другого слова с общей основой. Но в словах *рыбный, рыболов, рыбачить* и т. д., то есть в словах с основой производной, значение мотивировано значением соответствующей первичной основы. Так выстраиваются известные словообразовательные цепи, между которыми могут быть устанавливаемы те или иные типологические или исторические отношения. В поэтическом языке, помимо таких словообразовательных цепей, могут возникать и иные словарные цепи, так как там значения отдельных слов могут представать мотивированными независимо от их словообразовательной формы, и именно как формы внутренние: поэтическое значение слова *рыба* мотивируется его прямым значением и т. д. Слова *старик, рыбка, корыто, землянка* — это слова разных словообразовательных цепей, но в тексте пушкинской сказки они, несомненно, составляют отдельные звенья одной и той же словарной цепи, так как объединены своими вторыми, поэтическими значениями. Это, следовательно, новый круг отношений, исследование которых возлагается на науку о языке в его художественной функции [31].

Если художественный язык есть действительно внутренняя форма, то в нем вообще все стремится стать мотивированным со стороны своего значения [32]. Здесь все полно внутреннего значения, и язык означает сам себя независимо от того, знаком каких вещей он служит. На этой почве объясняется столь характерная для языка искусства рефлексия на слово. Можно вообще сказать, что поэтическое слово в принципе есть рефлектирующее слово [33]. Поэт как бы ищет и открывает в слове его «ближайшие этимологические значения», которые для него ценны не своим этимологическим содержанием, а заключенными в них возможностями образного применения. Очень интересно в данном отношении следующее признание Фета: «Песня поется на каком-либо данном языке, и слова, вносимые в нее вдохновением, вносят все свои, так сказать, климатические свойства и особенности. Насаждая свой гармонический цветник, поэт невольно вместе с цветком слова вносит его корень, а на нем следы родимой почвы. При выражении будничных потребностей сказать ли: *ich will nach der Stadt* или *я хочу в город* — математически одно и то же. Но в песне обстоятельство, что die Stadt steht, а город городится — может обнажить целую бездну между этими двумя представлениями» [25*]. Точности этих формулировок мог бы позавидовать и сам Потебня, который пытался нас уверить, будто и вообще в

[25*] Цит. по: Русские писатели о литературе. Л., 1939. Т. I. С. 450 [34].

русском языке, а не только в песне, «город городится», тогда как связь этих слов давно уже в русском языке утрачена.

Эта поэтическая рефлексия оживляет в языке мертвое, мотивирует немотивированное. Полемизируя с Бругманном, Потебня когда-то так доказывал, что грамматический род не потерял еще своего живого смысла и жизненной реальности: «О том, имеет ли род смысл, можно судить лишь по тем случаям, где мысли дана возможность на нем сосредоточиться, т. е. по произведениям поэтическим» [26*]. Эта фраза может служить образчиком подлинно неграмматического и в то же время художественного языкового мышления. Объективное значение грамматических категорий не может основываться на возможном их рефлективном переживании, а только на их действительной роли в самом механизме речи. Но в поэтическом языке такая рефлексия и в самом деле может быть показательна. Так, если нам совершенно безразлично то обстоятельство, что слово *сосна* в русском языке — женского, а не мужского рода, и все значение этого факта исчерпывается соответственно присущими этому слову способностями словоизменения и согласования [35], то в поэзии, где сосна может служить образом женщины, женского начала, грамматический женский род этого слова способен обрести реальный и живой смысл. С полным правом поэтому тот же Потебня отметил несоответствие лермонтовского стихотворения «На севере диком стоит одиноко. . .» тому, что стоит в оригинале Гейне, где вместо «сосна» читаем «ein Fichtenbaum» [27*]. Еще ранее Потебни заметил это Аполлон Григорьев в одной из «Бесед с Иваном Ивановичем». Здесь цитируется стихотворение Случевского, в котором лето прощается с землею в следующих выражениях:

Я уйду, — ты скоро позабудешь
Эти ленты и цветные платья,
Эти астры, эти изумруды
И мои горячие объятия.

Я уйду, — роскошная смуглянка,
И к тебе на выстывшее ложе
Низойдет любовница другая,
И свежей, и лучше, и моложе [36].

По этому поводу собеседник Ивана Ивановича замечает: «Вредит, если вы хотите, еще то, что лето у нас среднего рода, а зима женского — как вредит, пожалуй, лермонтовской переделке известного гейневского стихотворения то, что сосна и пальма женского рода» [28*].

В статье В. Н. Ярцевой «„Длительные времена“ и проблема вида в английском глаголе», между прочим, приводится такой пример из Мередита: «He spoke as he thought: he was not speaking what he was thinking». Пример выразительно характеризует противопоставление форм *spoke — was speaking*,

---

[26*] *Потебня А. А.* Из записок по русской грамматике. III. Об изменении значения и заменах существительного. Харьков, 1899. С. 616.

[27*] *Потебня А. А.* Из записок по теории словесности. Харьков, 1905. С. 69. Ср. замечание Л. В. Щербы в «Советском языкознании» (Л., 1936. Т. 2. С. 130—131).

[28*] *Григорьев А.* Воспоминания. М.; Л., 1930. С. 298.

thought — was thinking в английском языке. Но перевести это место пришлось так: «Он говорил в общем так, как он думал; он не говорил всего того, о чем он в действительности думал в тот момент»[29*]. Ясно, что в художественном переводе надо было бы придумать какое-нибудь построение, которое хотя бы приблизительно передавало художественный аромат, потенциально заключенный в указанном английском противопоставлении. В самом деле, не только отдельные слова или словосочетания, вообще не только те элементы языка, которые передают вещественное содержание, но также и грамматические средства языка в художественной речи могут служить предметом художнической рефлексии, как это несомненно в указанной фразе Мередита. В подобных случаях грамматическая форма сама по себе обладает сигнификативной способностью, тогда как в общем языке ее роль в этом отношении подчинена смыслу целого.

Таким образом, понятие внутренней формы распространяется и на область грамматики, и здесь во многих случаях возможны такие поэтические значения, которые мотивированы «ближайшими значениями», свойственными данной форме в языке общем. Форма единственного числа может означать множество, поэтически изображаемое как единичность, форма настоящего времени может означать прошлое или будущее, поэтически представленное как нечто, происходящее в момент речи, и т. д. Но в плане рассмотрения языка как искусства это будут не просто «стилистические фигуры», а воплощения второй, образной действительности, которую искусство открывает в действительности реальной. И здесь снова грамматическая форма означает сразу и то, что она означает обычно, и то, что за этим обычным значением раскрывается как художественное содержание данной формы[37]. То, что такая актуализация потенциального, наполнение живым смыслом конвенциального в языке происходит в словесном искусстве не в каждом отдельном слове, не в каждом отдельном грамматическом факте, не имеет существенного значения. Для поэтического языка существенна только самая возможность появления этого посредствующего звена между внешней формой языка и содержанием, так сказать, ежеминутная готовность языка стать внутренней формой. Эта готовность есть отличительная черта поэтического языка как с и с т е м ы, а в какой мере она реализуется в каждом отдельном тексте — это уже вопрос второго плана, подлежащий частным изучениям как нечто случайное и формирующее различные оттенки и разновидности, разные стили поэтической речи.

Вообще же следует сказать, что различные внеграмматические факты и отношения общего языка, все то, что в общем языке, с точки зрения е г о системы, представляется случайным и частным, в поэтическом языке переходит в область существен-

---

[29*] Учен. зап. Ленингр. ун-та. Сер. филол. наук. 1941. Вып. 5. С. 197.

ного, область собственно смысловых противопоставлений. La parole общего языка в тенденции превращается в la langue языка поэтического [38]. Прямой и обратный порядок слов в общем языке, как сказано выше, очень часто не различается своими грамматическими значениями и потому составляет факт не «анатомии», а «физиологии» речи. Но в поэзии и это, для грамматики несущественное, различие способно стать различием поэтических смыслов, так как перестановка слов, не изменяя собственно грамматического отношения, какое между ними существует, может стать носителем своего особого, образного значения [39]. «Щуркие от дремоты глаза» (еще один пример из «Соти» Леонова) и «глаза, щуркие от дремоты» — в чисто грамматическом отношении конструкции равнозначные. В художественной речи перемещение логических акцентов, ослабление акцента на обстоятельственном члене *от дремоты*, выдвижение прилагательного на первый план, одно фразовое единство вместо двух, соблюдаемые при переходе от второй конструкции к первой, создают новый образ, то есть новый поэтический смысл. Известно, что мы различаем сочетания слов свободные и тесные, то есть такие, которые не образуют или образуют фразеологические единства, например *железная лопата* и *железная дорога*. Для характеристики слова *железный* в первом из этих выражений безразлично, с каким существительным оно сочетается, потому что этих существительных может быть множество, хотя бы и относительное, что зависит уже от внеязыковых факторов. В художественном языке всякое сочетание слов в тенденции превращается в тесное, в фразеологическое единство, в нечто устойчивое, а не случайное. И здесь вовсе не все равно, какие именно предметы поэт назвал железными, так как это ограничивает и определяет поэтическое значение слова *железный*. Это особенно очевидно в том случае, если какое-нибудь словосочетание свободной структуры в данном поэтическом тексте неоднократно повторяется. Для самой структуры выражения с точки зрения общего языка представляется совсем несущественным, часто или редко фактически употребляются в речи словосочетания, вроде *молодая дева, пламень любви, сладостный обман* и т. п., но то, что в языке Пушкина эти словосочетания повторяются каждую минуту, делает их с художественной точки зрения словосочетаниями тесными. Но также и обратно, единично встречающиеся сочетания, вроде *насильственная лоза, готическая слава* и т. п., вследствие самого факта их единичности, также приобретают значение поэтических фразеологических единств. Каждый раз кажется, что иначе и сказать нельзя [40].

Мало того, в поэтическом языке приобретают свой смысл и такие явления, которые в обыденной речи вообще нельзя признать имеющими какое-либо отношение к языку. Так, например, те или иные созвучия или ритмические фигуры, случайно возникающие в тех или иных актах речи, не только не относятся, как всякому понятно, к грамматике, но даже и к тому,

что можно было бы назвать внеграмматическими средствами языка, если только за ними действительно не стоит какое-нибудь сознательное намерение. Такое намерение может иметь художественный характер, и тогда уже исследователь поэтического языка не может их игнорировать. Факты ритмики и эвфонии, вообще говоря, представляют собой звуковую оболочку языка, отвлекаемую от ее языковой функции и превращающуюся в материю sui generis, лишенную всякого предметного содержания, но зато наделенную опосредственной экспрессивностью, совершенно так, как ритмы и созвучия в музыке. В стихотворном языке они и выполняют соответственно свою музыкальную функцию. Но они могут иметь также и свой с м ы с л , участвовать в передаче поэтических значений. Это зависит, например, от того, какие именно слова или грамматические категории рифмуют, каким образом рифмовка определяет композиционное членение речи и т. п.[41] Так, в драматическом стихотворном языке может иметь существенное значение вопрос о том, принадлежат ли оба члена рифмы одной или двум репликам, потому что от этого зависит самый характер развертывания драматического действия, как оно определяется композицией речи. Привожу только один, но зато очень выразительный пример из «Горя от ума» (I, 301 сл.):

Л и з а

Хотела я, чтоб этот смех *дурацкий*
Вас несколько развеселить *помог.*

С л у г а

К вам Александр Андреич *Чацкий.*

Ч а ц к и й

Чуть свет уж на ногах! и я у ваших *ног*! [30*]

Если бы можно было бы вообразить такой язык, в котором в определенных синтаксических положениях непременно должны были бы находиться созвучные слова, то это был бы, несомненно, факт грамматики этого языка. В рифмованном художественном стихотворном произведении это приобретает значение факта поэтической грамматики [42].

Отмечу еще и то, что самая единица, микрокосм художественного языка, в пределах которого и надлежит устанавливать его закономерности, есть нечто, что, с точки зрения собственно грамматической, представляется фактом несущественным, внеграмматическим. Для общего языка таким минимальным пределом или контекстом служит предложение. В художественном языке это непременно то, что иногда называют синтаксическим целым, — абзац, глава, произведение. Это поэтические аналогии предложений общего языка [43]. Короче говоря, подводя некоторый итог сказанному о природе поэтического языка, можно утверждать,

---

[30*] Я подробно касаюсь этого вопроса в своей работе «„Горе от ума" как памятник русской художественной речи» (Учен. зап. Моск. ун-та. Вып. 128. Тр. каф. рус. яз. Кн. 1. 1948. С. 35—69).

что в этом языке не только оживляется все механическое, но и узаконяется все произвольное. В этом смысле можно принять положение Рихарда Мейера: «⟨...⟩ не существует вообще одного единственного правильного выражения, но существует вообще для каждого писателя одно вполне правильное выражение» [31*].

Совсем особую проблему изучения художественного языка составляет то, что может быть названо «чужой речью» в тексте художественного произведения. Прежде всего — это вопрос о форме передачи самого по себе факта, что с известного момента текста начинается речь не автора, а имитируемого со стороны языка персонажа. Существуют две такие основные формы — прямая и косвенная. В первом случае это диалог или монолог, во втором — включение имитируемой речи в речь, формально принадлежащую автору. Это то, что принято называть несобственной прямой речью (erlebte Rede, style indirect libre). Ср., например, в «Мертвых душах»: «Затем писавшая упоминала, что омочает слезами строки нежной матери, которая, протекло двадцать пять лет, как уже не существует на свете; приглашала Чичикова в пустыню, оставить навсегда город, где люди в душных оградах не пользуются воздухом», где совмещена косвенная речь (*упоминала, что омочает...*) и несобственная прямая речь (*оставить навсегда город* и пр. — слова пушкинского Алеко, превратившиеся в элемент ходульной фразеологии в устах провинциалки) [44]. Вот еще несколько небольших примеров: «И вот не проходит и нескольких месяцев, как бывший властитель сих мест видит себя лишенным огня и воды и делается притчей во языцех. Рабочие к нему не идут, поля у него не родят, коровы его не доят, овцы чихают... дурррак» (Салтыков-Щедрин, «Убежище Монрепо»). «Позиция ли неудачна, или слишком огрызались „кадеты“, — *ладно, наложим в другой раз*, и пропускали Корнилова» (А. Н. Толстой, «Хождение по мукам»). «В одной руке — на отлете — он держал шляпу, в другой — трость и, смеясь вольно, — *собачий сын*, — говорил с царем ⟨...⟩ И все немцы стояли *бесстыдно вольно*» (А. Н. Толстой, «Петр I»; описание дано с точки зрения Василия Волкова). Все эти примеры относятся к различным типам включения чужой речи в авторскую, и типов этих очень много. Но нередко наблюдаем такое полное переключение речи автора на речь персонажа, так что автор не столько уже имитирует речь изображаемого лица, сколько просто говорит за него. Ср. в «Евгении Онегине»:

Ужель та самая Татьяна ⟨...⟩
Та, от которой он хранит
Письмо, где сердце говорит,
Где все наруже, все на воле...

[31*] *Meyer R. M.* Deutsche Stilistik. München, 1913. S. 26.

Та девочка... иль это сон?..
Та девочка, которой он
Пренебрегал в смиренной доле,
Ужели с ним сейчас была
Так равнодушна, так смела? [45]

Это слова не Пушкина, а Евгения Онегина, и здесь свободно слово *он* могло бы быть заменено словом *я*. Ср. в «Вазир-Мухтаре» Ю. Тынянова: «Обеды, обеды. Военные обеды, литературные обеды. Помилуй бог, он сыт». И здесь возможна такая подстановка слова *я* на место *он*. Все подобные факты возбуждают много интересных вопросов, которые объединяются в общем большом вопросе о тех «голосах», которые мы слышим, читая художественный текст, и тех взаимоотношениях, в которые эти голоса вступают между собой [46]. Независимо от этого общего вопроса все элементы чужой речи, разумеется, нуждаются в анализе в своем собственном материальном качестве, как соответственные факты фонетики, морфологии, синтаксиса, словаря, в их отношениях к лежащим в их основе фактам живого языка. Достаточно упомянуть хотя бы о том, что в художественном языке диалектные приметы речи персонажей сплошь да рядом даются в таком их совмещении, которое с собственно диалектологической точки зрения не может быть признано реальным, например если какой-нибудь персонаж сразу произносит *г* фрикативное вместо взрывного и тут же употребляет какие-нибудь северорусские формы и т. д. [47]

Все это не исчерпывающий список задач, возникающих в процессе изучения поэтического языка, и не программа исследования, а лишь приблизительная характеристика поэтического языка как особой научной проблемы. Всякому понятно, что раскрытие этой проблемы может быть ориентировано и в направлении индивидуального стиля автора в биографическом, психологическом, историко-литературном и других отношениях. В таких случаях изучение поэтического языка будет приобретать значение одного из средств, с помощью которых указанные науки достигают осуществления их собственных целей. Индивидуальные различия здесь и в самом деле очень велики. Однако конечной целью таких наблюдений над индивидуальным художественным стилем, как он проявляется в языке, будет не самый этот стиль, а то, что открывается за ним как его источник и содержание, — личность художника, его идейный и художественный замысел, поэтика произведения или собрания произведений, как она обнаруживается в данных языка, сопоставляемых с данными другого рода [48]. Но как и раньше, самое собирание этих данных, их анализ и интерпретация с точки зрения их собственного содержания составляют задачу лингвистики, которая и предоставляет их затем в распоряжение различных наук, во всем этом заинтересованных. Таким образом, мы имеем право утверждать, что независимо от задачи научного постижения авторской личности в тех или иных отношениях, независимо от задачи раскрытия того

идейно-художественного мира, который и составляет сердцевину и самую суть поэтического искусства, у лингвистики существуют свои интересы и обязанности по отношению к явлениям поэтического языка. Лингвистика вообще есть наука о всяком языке, в том числе и о языке художественном [49]. Ее задачи будут выполнены не полностью, пока они будут выполняться в отношении материала, хоть сколько-нибудь ограниченного со стороны его объема или природы. Нельзя дать действительно исчерпывающего и полного ответа на вопрос, что такое язык, без обобщения данных, извлекаемых из всех без исключения областей языковой жизни. Вот почему необходимо должен существовать в лингвистике особый отдел, посвященный изучению закономерностей, которые обнаруживаются в том, как функционирует в исторической действительности язык художественный.

Само собой разумеется, что обычные приемы лингвистической работы в применении к задачам изучения художественного языка должны соответствующим образом модифицироваться. Если вообще изучать язык может только тот, кто к этому способен, то нужны и соответствующие внутренние данные для того, чтобы успешно изучать язык художественный, то есть прежде всего умение устанавливать различия, существующие в области передачи поэтических смыслов посредством языковой формы. Но это уже вопросы исследовательской школы и техники, личных склонностей и дарований, и обо всем этом здесь можно и не говорить.

Если попытаться теперь подвести итог всему, сказанному в этой статье, то формулировать его, как мне кажется, можно следующим образом. Такие выражения, как «язык писателя», «язык литературного произведения», «язык и стиль» того или иного автора или его отдельного сочинения и т. п., неоднозначны. В анализе их возможных значений открывается не одна, а целая гамма проблем, находящихся между собой в известных логических отношениях. Основные лингвистические проблемы этой цепи следующие:

1. Извлечение из данного литературного памятника (или собрания памятников, что не меняет дела) материала для построения общей истории данного национального языка.

2. Освещение этого материала в свете интересов истории отдельных стилей речи в их внутренних взаимоотношениях.

3. Отыскание по данным памятников и различным косвенным показаниям идеальной языковой нормы, господствующего стилистического вкуса в ту или иную эпоху, в интересах общей истории языка в таком нормативном отношении.

4. Применение языковых данных памятника к интересам «лингвистики речи», в отличие от интересов «лингвистики языка».

5. Изучение художественной (поэтической) речи как особого модуса языковой действительности.

Изучение индивидуальных языковых отличий в третьем, четвертом и пятом отношениях дает, сверх того, возможность

воспользоваться данными лингвистического анализа для целей педагогически-стилистических, биографических, текстологических, психологических, историко-литературных во всем сложном объеме проблем последнего рода и т. д. Постановка вопроса об индивидуальном стиле и составляет границу между лингвистикой и прочими науками, заинтересованными в данных языка.

Таковы общие выводы предложенного рассуждения. Я понимаю не меньше всякого иного, что наука строится не рассуждениями о ней, а практической работой над материалом. Но эта практическая работа в очень сильной степени облегчается, когда исследователь ясно представляет себе, какой именно материал и для какой цели он изучает.

*

ПОНЯТИЕ ПОЭТИЧЕСКОГО ЯЗЫКА

I

Под поэтическим языком можно понимать прежде всего язык, употребляемый в поэтических произведениях.

В этом случае имеется в виду не какое-нибудь внутреннее качество языка, не какая-нибудь особая его функция, в сравнении с его функцией как средства обычного социального общения, а только особая традиция языкового употребления. Поэтический язык в этом смысле представляет собой особый стиль речи в ряду других: языка официального, научного, дипломатического, военного и т. д. Точно так же, как есть формы, слова, обороты речи, которые принято или не принято употреблять в языке науки или дипломатии, есть формы, слова, обороты речи, которые принято или не принято употреблять в поэтических произведениях. История того, как и почему изменялся состав языковых средств, принятых в употреблении в этой традиции, и есть, с этой точки зрения, история поэтического языка [1].

«⟨...⟩ Боже вас сохрани сказать когда-нибудь при моряке, что вы на корабле „приехали“: покраснеют! „Пришли“, а не приехали!», — так характеризуется, между прочим, морской стиль речи у Гончарова («Фрегат „Паллада“») [2]. В романе Л. Соболева «Капитальный ремонт» моряк смеется над военным, который произносит *ми́чманы*, по-морскому надо было бы *мичмана́*. Совершенно так же Тредиаковский в 1750 г. упрекал Сумарокова за то, что тот написал *глаза* вместо *очи, взгляни* вместо *воззри* [3]. Жуковский в начале XIX в. должен был изыскивать для себя оправдания в том, что в одном стихотворении написал *постель*

вместо *одр* [4]. Но Белинский уже иронизировал над теми, кто пишет *зане* вместо *ибо* или *потому что* [5]. А в наше время мы стали бы недоумевать, если бы кто-нибудь, наоборот, не в стихах, а в обыкновенном разговоре сказал *лошажья*, как у Маяковского [6], вместо *лошадиная* или употребил краткую форму прилагательного или причастия вместо полной в роли второстепенного сказуемого; ср. хотя бы у Асеева: «И тополя, // *темны* и *молчаливы*, // встают вдали, // напоминая взрывы» [7].

Не следует также упускать из виду, что самое различие между поэтическим стилем речи и общим обиходным языком образованной среды вообще не обязательно и в известных условиях может отсутствовать (ср. хотя бы некоторые лирические стихотворения Пушкина последних лет его жизни) [8].

II

С другой стороны, язык, употребляемый в поэтических произведениях, может представляться связанным с поэзией не одной только внешней традицией словоупотребления, но и внутренними своими качествами, как язык, действительно соответствующий изображаемому поэтическому миру, выражаемому поэтическому настроению [9]. В этом случае язык поэзии понимается нами как язык сам по себе п о э т и ч н ы й и речь уже идет о поэтичности как о с о б о м э к с п р е с с и в н о м к а ч е с т в е я з ы к а [10].

Понятно, что такая поэтичность языка в свою очередь есть не что иное, как особого рода традиция. При соответствующих условиях «поэтичность» легко меняет свое фактическое языковое содержание или же и вообще становится смешным шаблоном, с которым в поэзии борются так же, как борются, например, с «театральностью» в истории театральной культуры [11]. Критика выговаривала Пушкину за антипоэтичность по поводу известного места в «Бахчисарайском фонтане»: «Символ *конечно* дерзновенный» и т. д. В «Благонамеренном» писали: «*Конечно* принадлежит к таким словам, которые в Поэзию вводить опасно» [12]. Но Пушкин чем дальше, тем охотнее употреблял в своем стихотворном языке прозаизмы [13]. Мы знаем также, какое большое место в журналистике 20-х годов XIX в. занимала борьба с шаблонными поэтическими выражениями вроде «златая беспечность», «милая нега» и т. п. [14] Мы помним также выступления Маяковского, приветствовавшего Чехова за то, что тот внес в литературу «грубые имена грубых вещей» и вместо «аккордов» и «серебристых далей» заговорил словами «определенными, как *здравствуйте*, простыми, как *дайте стакан чаю*» [15].

Таким образом, и с этой стороны поэтический язык имеет свою историю. Ближайшим образом она отражает историю общественных языковых вкусов, с о ц и а л ь н у ю п с и х о л о г и ю я з ы к а. Как видно уже из нескольких приведенных примеров, чуть ли не решающее значение в этом отношении имеет история самой по себе п о э т и ч е с к о й т е м ы : поэтичность или

антипоэтичность языка в очень большой степени сводится к вопросу о том, о каких предметах считается возможным или невозможным писать в поэтическом произведении [16]. «*Соловей* можно, *форсунка* — нельзя», как формулировал уже в наше время Маяковский [17].

III

Но есть и еще одно, и притом — гораздо более важное значение, принадлежащее выражению «поэтический язык». С ним имеем дело тогда, когда самое отношение между языком и поэзией мыслится не как связь того или иного рода — традиционная или экспрессивная, — а как своезаконное тожество, так что язык и есть сам по себе поэзия. Здесь уже возникает вопрос об особой, поэтической функции языка, которая не совпадает с функцией языка как средства обычного общения, а представляется ее своеобразным обосложнением [18].

Поэтический язык в этом смысле есть то, что обычно называют образным языком. Художественное слово образно вовсе не в том только отношении, будто оно непременно метафорично. Сколько угодно можно привести неметафорических поэтических слов, выражений и даже целых произведений. Но действительный смысл художественного слова никогда не замыкается в его буквальном смысле [19]. Любой поступок Татьяны или Онегина есть сразу и то, что он есть с точки зрения его буквального обозначения, и то, что он представляет собой в более широком его содержании, скрытом в его буквальном значении: иначе это, действительно, было бы хроникой происшествий, а не поэзией. Основная особенность поэтического языка как особой языковой функции как раз в том и заключается, что это «более широкое» или «более далекое» содержание не имеет своей собственной раздельной звуковой формы, а пользуется вместо нее формой другого, буквально понимаемого содержания. Таким образом, формой здесь служит содержание. Одно содержание, выражающееся в звуковой форме, служит формой другого содержания, не имеющего особого звукового выражения. Вот почему такую форму часто называют внутренней формой [20].

Недоверие к учениям о языке как внутренней форме нередко связано с тем, что такие учения прилагаются не к специально художественному языку, а к языку вообще [21]. В этих случаях искусство объясняют по аналогии с языком, тогда как, наоборот, ту особую функцию языка, которую мы называем поэтической, следовало бы объяснять по аналогии с другими видами искусства. Отсюда и обычный идеализм учений о внутренней форме, которому не должно быть никакого места при правильном взгляде на отношения искусства и действительности. Но правильное понимание этого вопроса было чуждо как формалистам, отрицавшим внутреннюю форму и вместе с тем полностью разобщавшим «язык

поэтический» и «язык практический», так, например, и Потебне, который в с я к о е вообще слово считал поэтическим и потому превращал искусство в нечто как бы еще более реальное, чем сама реальная действительность [22].

Между тем поэтическое слово вырастает в реальном слове как его особая функция, совершенно так же, как поэзия вырастает из окружающего нас мира реальности [23]. Буквальное значение слова в поэзии раскрывает внутри себя новые, иные смыслы совершенно так же, как расширяется в искусстве значение описываемого единичного эмпирического факта до степени того или иного обобщения. Роман А. Н. Толстого «Хлеб» — это не просто роман о хлебе, в буквальном и будничном значении этого слова, а о крупном, героическом событии из истории гражданской войны. Но в то же время это н е п р е м е н н о т а к ж е р о м а н о х л е б е, потому именно в этом образе открывает нам художник то, что увидел в летописи гражданской войны, а та же тема, раскрытая в ином образе, была бы уже темой другого романа [24].

Нет поэтому никакой необходимости следовать наивно этимологическому толкованию внутренней формы, для которого так часто дает повод Потебня [25]. Для того чтобы понять смысл фразы *Сегодня хорошая погода*, нам и в самом деле нет надобности знать «ближайшее этимологическое значение» не только слова *хорошая*, по отношению к которому в науке есть ряд одинаково неубедительных этимологий, но даже и слова *сегодня*, ближайшее прошлое которого понятно почти всякому, говорящему по-русски. Но не зная, что значило слово «раньше», чем стать фактом поэтического языка, действительно, нельзя понять, что оно значит как поэтическое слово.

IV

Отсюда следует, что нет такого факта поэтического языка, каковой факт не был бы известен и вне поэтического контекста, как явление языка вообще. Но в этом новом, поэтическом качестве каждая языковая дата приобретает особые свойства, из которых здесь кратко указываются два следующих.

Во-первых, в поэтическом языке в принципе нет слов и форм немотивированных, с пустым, мертвым, произвольно-условным значением [26]. В обычном языке есть слова, объяснимые через значение других слов с общей непроизводной основой: *певец* — это тот, кто *поет*. Но что значить *петь* — это можно только истолковать, а собственно языковым путем объяснить невозможно: это слово с основой непроизводной, первичной. Между тем в поэзии и слово *петь* не изолировано, а входит в соответствующий смысловой ряд в зависимости от того образа, которому оно служит основанием. Так, *петь* может оказаться связанным со словами, выражающими радостное состояние духа («душа поет», «кровь поет» и т. п.), поэтическое вдохновение («Муза поет»), игру на музыкальном инструменте (ср. у Блока: «Исступленно *запели*

смычки» [27]) и т. д. Ср., например, обычную связь слов, обозначающих *слезы* и *дождь*: «Сквозь ресницы шелковые // Проступили две *слезы*. . . // Иль то *капли дождевые* // Зачинающей грозы?. .» (Тютчев) [28]; «На родину тянется *туча*, // Чтоб только *поплакать* над ней» (Фет) [29]; «И ничего не разрешилось // Весенним *ливнем* бурных *слез*» (Блок) [30]; «Своими горькими *слезами* // Над нами плакала *весна*» (он же) [31] и т. д. [32]

Это, конечно, касается и грамматических категорий. Слово, имеющее только множественное число, способно в поэзии, независимо от своего реального значения, быть носителем образа множественности, неодушевленное слово женского рода — носителем женского образа и т. д. Здесь разрыв между «техническим» и «живым» значением языковых фактов в принципе уничтожается [33].

Это было бы невозможно, если бы, во-вторых, в поэтическом языке не преодолевалось также различие между теми фактами, которые входят в самую систему языка, и теми фактами, которые остаются достоянием внесистемной речи, так называемые говоренья (la parole). Порядок слов в русском языке по большей части не создает различий, которые могли бы иметь чисто грамматическое значение. Но в поэтическом языке *веселый день* и *день веселый, смелый воин* и *воин смелый, бой идет* и *идет бой* — существенно различные синтагмы, потому что они могут быть применены для выражения различного поэтического содержания [34]. Значение слова *чистый* не зависит от того, каков исчерпывающий список существительных, употребляющихся с этим прилагательным в общем языке. Здесь нужно избежать лишь смешения таких групп словосочетаний, как, например, *чистая вода*, с одной стороны, и *чистый вздор* — с другой. Но в поэтическом языке в принципе каждое слово есть член того или иного сращения, обладающего единством смысла: очевидно, что *туча плачет* и *душа плачет*, *скрипка плачет* и *весна плачет* — это совсем разные образы, имеющие общее единое основание в буквальном значении слова *плачет*. Поэтому *чистая вода* и *чистая слеза* также могут представлять собой разные типы словосочетания в языке поэзии [35].

Конструкции, необязательные, «свободные» в языке общем, но потенциально обязательные, «несвободные» в языке поэтическом, также представляют собой явление внутренней формы, то есть отношение буквального и «более далекого» значений. Постпозиция или препозиция определяемого «буквально» имеет смысл одинаковый, безразличный, но в данном поэтическом контексте она вместе с тем и не безразлична. В «буквальном» смысле сочетание форм без сказуемого, «не доведенное до точки», имеет смысл предложения незаконченного, но в то же время, например, занимая цельный стих или составляя иную соответствующую ритмическую группу, оно звучит, как если бы было законченным синтаксическим целым, и т. д. [36] Таким образом, в том особом разделе лингвистики, который посвящен изучению языка как

поэтического факта, совершенно иной смысл получают такие явления, как связь слов по словопроизводным гнездам, как отношения между системой языка и факультативными формами ее воплощения.

V

В тесной связи со всем сказанным стоит то свойство поэтического слова, которое можно назвать его рефлективностью, то есть его обычная обращенность на само себя [37]. Сближая в тексте слова, давно утратившие ту взаимную связь, которой они обладали в силу своего этимологического родства или даже и вовсе никогда этой связи не имевшие, поэт как бы открывает в них новые, неожиданные смыслы, внешне мотивируемые самым различным образом, — то шуткой, то глубоким раздумием [38].

Ср. в притче Сумарокова: «*Сокровище* мое! куда *сокрылось* ты?» [39] В «Дикарке» Островского: «*Вешается* на шею женатому! У!! *Повеса*, право *повеса*!» В «Дачниках» Горького: «О Марфа, Марфа! Ты *печешься* о многом — оттого-то у тебя все *перепекается* или *недопечено*. . .» Замечательны слова Аркадия в «Отцах и детях»: «Не находите ли вы ⟨. . .⟩ что *ясень* по-русски очень хорошо назван? ни одно дерево так легко и *ясно* не сквозит на воздухе, как он». В особенности интересно следующее рассуждение Матвея Кожемякина у Горького:

«Вспомнилось, как однажды слово „гнев" встало почему-то рядом со словом „огонь" и наполнило усталую в одиночестве душу угнетающей печалью.

„*Гнев*, — соображал он, — *прогневаться, огневаться*, — вот он откуда, *гнев*, — из *огня*! У кого *огонь* в душе горит, тот и *гневен* бывает. А я бывал ли *гневен*-то? Нет во мне *огня* ⟨. . .⟩"».

Излишне добавлять, что этимологически нет никакой связи между словами *ясень* и *ясно*, *гнев* и *огонь* [40].

Вспомним также разницу между *ein Fichtenbaum* у Гейне и словом *сосна* в переводе Лермонтова. Аполлон Григорьев, первый, кажется, из указывающих на эту вольность лермонтовского перевода, тут же указал на аналогичное явление в одном стихотворении Случевского, у которого с *землей*, изображаемой словом женского рода, прощается ее возлюбленная *лето*, изображаемая словом среднего рода [41].

II

СЛОВО И СТИХ В «ЕВГЕНИИ ОНЕГИНЕ»

I

Не раз указывалось на тесную связь между манерой рассказа, принятой Пушкиным в «Евгении Онегине», и особенностями стихотворной формы этого романа в стихах. В недавнее время этому вопросу была посвящена интересная статья Л. П. Гроссмана «Онегинская строфа» [1*]. Эта статья выразительно характеризует онегинскую строфу как «основную композиционную единицу» «огромного, сложного и живого целого», как крепкую стилистическую связь разнородного материала, вмещенного Пушкиным в его роман. Гроссман справедливо указывает, что онегинская строфа оказалась «замечательно подходящей формой» для «Евгения Онегина», и передает свое впечатление от художественных качеств строфы в следующих выражениях: «Онегинская строфа кажется поразительно простой и как бы созданной без всякого затруднения и усилия; она словно сама собой слагается, звучит и льется; на первый взгляд она даже может показаться результатом какого-то творческого самозарождения, случайным отложением счастливой поэтической импровизации, до такой степени естественно, легко и свободно располагаются в нужный строфический рисунок ее летучие и беглые строки» [2*].

Но с таким представлением об онегинской строфе как о естественно сложившейся форме, оказавшейся замечательно подходящей для «Евгения Онегина», плохо вяжется распространенное мнение, повторяемое с оговорками также Гроссманом, что форма онегинской строфы первоначально была выработана Пушкиным не для «Евгения Онегина», а для лирической поэмы «Таврида», задуманной весной 1822 г. и оставшейся неосуществленной. Еще в 1884 г. из описания рукописей Пушкина, составленного В. Е. Якушкиным, стало известно, что в черновой тетради Пушкина № 2366, на л. 13, под заглавием задуманной поэмы «Таврида», датой «1822» и эпиграфом к поэме: «Gieb meine Jugend mir zurück», следующим образом записана метрическая формула онегинской строфы: «4 croisé, 4 de suite, 1.2.1. et deux» [3*]. На оборотной стороне того же л. 13 тетради № 2366 находится стихотворный набросок «За нею по наклону гор. . .», отдельными выражениями совпадаю-

---

[1*] Пушкин. М., 1924. Сб. 1. С. 115—161. Перепечатано в «Собрании сочинений» Л. Гроссмана (М., 1928. Т. 1. С. 130—180) [1].

[2*] *Гроссман Л.* Собр. соч.: В 4 т. М., 1828. Т. 1. С. 132.

[3*] См.: Рус. старина. 1884. Т. XLII. Кн. V. С. 331.

щий с текстом XXXIII строфы 1-й главы «Евгения Онегина». Этот набросок имеет в рукописи дату «16 avr.», то есть 16 апреля 1822 г. Наконец, на л. 17 об. той же тетради находится набросок, представляющий собой уже в собственном смысле черновик XXXIII строфы 1-й главы «Евгения Онегина». Эти данные легли в основание неоднократно повторявшегося мнения, впервые заявленного М. Гофманом в 1919 г., что весною 1822 г. (16 апреля) Пушкин для «Тавриды» нашел форму, которую впоследствии целиком принял и для «Евгения Онегина» [2]. На самом деле все обстоит совсем по-другому.

Допустим, что набросок на л. 13 об. («За нею по наклону гор. . .») действительно представляет собой какой-то кусок поэмы, которую Пушкин задумывал под заглавием «Таврида». Это вовсе не бесспорно, но как допущение возможно. Но гораздо более спорным является желание видеть в этом наброске непременно начало, п е р в у ю строфу «Тавриды», и уже совсем непонятным является утверждение, будто данные стихи представляют собой вообще какую-то с т р о ф у. Легко убедиться, что это вовсе не строфа. В связном виде этот набросок читается так:

За нею по наклону гор
Я шел дорогой неизвестной,
И примечал мой робкий взор
Следы ноги ее прелестной.
Зачем не смел ее следов
Коснуться жаркими устами
. . . .
Нет, никогда средь бурных дней
Мятежной юности моей
Я не желал с таким волненьем
Лобзать уста младых Цирцей
И перси, полные томленьем. . . [4*]

Очевидно, что форма этих стихов даже отдаленным образом не напоминает так называемую онегинскую строфу. В самом деле, это обычный нестрофический четырехстопный ямб пушкинских поэм, форма «Руслана и Людмилы», «Кавказского пленника», «Бахчисарайского фонтана» и т. д. Набросок состоит из четверостишия, далее из двух стихов, начинающих собой период неизвестной длины (от 4 до 7—8 стихов) и из пятистишия. Онегинская строфа начинается стихом с женским окончанием, анализируемый набросок имеет в первом стихе мужское окончание. В онегинской строфе не может быть тройной рифмы, в заключительном пятистишии наброска она есть: *дней* — *моей* — *Цирцей*. Иными словами, решительно ничего в метрической форме

[4*] См. мои примечания к «Евгению Онегину» в кн.: *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 9 т. М.: Academia, 1935. Т. V. С. 364; *Он же.* Полн. собр. соч.: В 6 т. М.; Л.: Academia, 1936. Т. III. С. 441.

данного наброска не позволяет его сближать с онегинской строфой. Если действительно правда, что набросок «За нею по наклону гор. . .» является началом или вообще куском «Тавриды», то с полной уверенностью можно утверждать, что Пушкин задумывал «Тавриду» в какой угодно метрической форме, но только не в форме онегинской строфы [3].

С бо́льшим вероятием, чем разобранный набросок, но снова не с полной уверенностью, можно считать куском «Тавриды» набросок «Ты вновь со мною, наслажденье. . .», находящийся в той же тетради № 2366 на л. 16—16 об. Этот набросок давно уже печатается в собраниях сочинений Пушкина под заголовком «Таврида» [5*]. Однако и этот набросок опять-таки не имеет ничего общего с формой онегинской строфы. Он написан все тем же нестрофическим четырехстопным ямбом пушкинских поэм, что вполне согласуется с представлением о «Тавриде» как о лирической поэме, очевидно, предшествовавшей окончательному оформлению замысла «Бахчисарайского фонтана» [6*]. Отмечу, в частности, что последние пять стихов этого наброска также имеют тройную рифму, невозможную в онегинской строфе:

Счастливый край, где блещут *воды*,
Лаская пышные брега,
И светлой роскошью *природы*
Озарены холмы, луга,
Где скал нахмуренные *своды*. . .[4]

Итак, снова получается вывод, что «Таврида» была задумана Пушкиным в какой угодно метрической форме, но только не в форме онегинской строфы. Откуда же взялось мнение, что онегинская строфа была первоначально создана для «Тавриды»?

Источник этого мнения в том, что некоторые исследователи полностью отождествили набросок «За нею по наклону гор. . .», находящийся на л. 13 об. тетради № 2366, с черновиком XXXIII строфы 1-й главы «Евгения Онегина», находящимся в той же тетради на л. 17 об. Это отождествление совершенно неправомерное. В свое время П. Е. Щеголев уже протестовал против взгляда на первый из этих набросков как на черновик XXXIII строфы, называя такой взгляд «странной и смешной ошибкой» [7*]. «Если мы хотим быть точны, — писал Щеголев, — то можем только сказать, что Пушкин для 33-й строфы воспользовался несколькими стихами из этого наброска» [8*]. Но Щеголев думал, что и второй из указанных набросков, находящийся на л. 17 об., не является еще черновиком XXXIII строфы в собственном смысле, продолжая оставаться выражением самостоятельного замысла. Здесь с Щеголевым

[5*] См.: *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 9 т. М.: Academia, 1935. Т. II. С. 91.
[6*] См. мою статью «Крымская поэма Пушкина» (Красная новь. 1936. Кн. 3. С. 231 сл.).
[7*] *Щеголев П. Е.* Пушкин: Исследования, статьи и материалы. Т. 2. Из жизни и творчества Пушкина. М., Л., 1931. С. 230.
[8*] Там же. С. 231.

трудно согласиться. Щеголев строил свой анализ разбираемых черновиков без всякого внимания к данным метрики. В частности, он не отметил, что в строении наброска на л. 17 об. явственно проступают все признаки онегинской строфы. Не приходится сомневаться, что это действительно черновик XXXIII строфы 1-й главы «Евгения Онегина» и что, таким образом, между первым наброском (л. 13 об.) и вторым (л. 17 об.) лежит хронологический период, отделяющий в истории творчества Пушкина замысел «Тавриды» от замысла «Евгения Онегина».

Нужно принять во внимание, что в основной черновой рукописи первой главы «Евгения Онегина» (тетрадь № 2369) текста XXXIII строфы нет. Здесь тексты строф XXXII и XXXIV — соседят непосредственно и ничем не разделены. Точно так же и в беловой рукописи «Евгения Онегина» (рукописное отделение Публичной библиотеки в Ленинграде) [5] строфа XXXIV сразу следует после XXXII строфы (здесь эти строфы пронумерованы цифрами XXX и XXXI соответственно). Беловик 1-й главы составлялся Пушкиным в Одессе в 1823 г. Окончательный текст XXXIII строфы находим только в тетради № 2370, л. 4. Эта запись датируется не раньше времени, непосредственно предшествовавшего отъезду Пушкина из Одессы в Михайловское, то есть маем—июнем 1824 г. Нет никакого сомнения, что строфа XXXIII 1-й главы «Евгения Онегина» по происхождению является вставной строфой. Уже значительно позже окончания и переделки 1-й главы, во время работы над 3-й главой своего романа, Пушкин решает вставить в текст первой главы строфу, для которой хочет воспользоваться наброском «За нею по наклону гор. . .», возникшим не менее двух лет тому назад. В тетради № 2366, в близком соседстве с л. 13 об., где находился понадобившийся Пушкину набросок, Пушкин нашел чистую, незаписанную страницу — л. 17 об. (на лицевой стороне этого листа находится набросок плана неосуществленной поэмы о Мстиславе). На этой свободной странице Пушкин и стал перерабатывать старый набросок, придавая ему форму онегинской строфы и превращая его в эпизод своего «романа в стихах». Весьма вероятно, что именно в это время на лицевой стороне л. 13 появилась упомянутая запись метрической формулы онегинской строфы, оказавшаяся, таким образом, в совершенно случайном соседстве с заглавием ненаписанной и, может быть, только начатой поэмы «Таврида».

Случайность этого соседства во всяком случае не подлежит ни малейшему сомнению. В этом убеждают, помимо прочего, еще два обстоятельства внешнего характера. Л.13 тетради № 2366 — это парадный заглавный лист новой поэмы, с тщательно выписанным по середине страницы заглавием, с датой и эпиграфом. Записывать тут же, одновременно с перечисленными элементами заглавной страницы, метрическую формулу означало бы портить парадную внешность этой страницы. Наконец, заглавие, дата и эпиграф, с одной стороны, и метрическая формула, с другой, написаны чернилами различного тона. Чернила, которыми запи-

сана формула, темнее и гуще, причем совпадают по тону с чернилами, которыми написан черновик XXXIII строфы на л. 17 об. Сопоставление всех высказанных соображений с несомненностью приводит к заключению, что запись формулы онегинской строфы на л. 13 тетради № 2366 не имеет никакого отношения к заглавному листу поэмы «Таврида» и появилась там при совершенно случайных обстоятельствах.

II

Итак, неправильно было бы следовать мнению, будто Пушкин, задумав свой «роман в стихах», применил к нему метрическую форму, задолго до того найденную им для совершенно другого поэтического замысла. Наоборот, у нас все основания думать, что так называемая онегинская строфа была создана Пушкиным специально для «Евгения Онегина» и возникла вместе с самим замыслом «романа в стихах» [6]. Действительно, строение онегинской строфы обнаруживает тесную связь как с замыслом «Евгения Онегина», так и с художественными особенностями языка романа.

В поэтическом произведении связь идеи, образа с их внешним словесным выражением осуществляется через посредство метрической формы. Для каждой поэтической темы поэт находит соответствующий язык, отбирая нужный материал в общем запасе средств языка. Механизмом, орудием этого отбора является метрическая форма, через которую пропускается и как бы просеивается материал языка, подсказываемый избранной темой, раньше, чем стать вполне пригодным для выражения этой темы [7]. Влияние метрической формы на отбор языковых средств для поэтического произведения может иметь разную степень принудительности. Это зависит от степени поэтической характерности, присущей той или иной метрической форме [8]. Очевидно, например, что в поэме, написанной нестрофическим четырехстопным ямбом (форма поэм Пушкина), в принципе может быть употреблено любое слово общего языка, тогда как с некоторыми традиционными, так называемыми строгими метрическими формами (сонет, баллада и т. п.), уже принудительно связывается требование известного лексического отбора, пусть даже различного в пределах различных литературных школ [9]. Так, в истории русской поэзии временное возрождение сонетной формы в конце XIX—начале XX вв. было связано с тягой поэтов-декадентов к обособленному поэтическому словарю [9*], а когда границы канонизованного поэтического словоупотребления были сломлены, из поэтической практики вместе с другими строгими метрическими формами исчез и сонет [10].

Однако существуют некоторые общие возможности связи метра

[9*] Уже в 1895 г. Брюсов жаловался: «Дурно то, что составился „поэтический словарь“; комбинируя его слова, получают нечто, что у нас называется стихотворением. Мало того! Слов, не вошедших в словарь, избегают и называют их „не поэтическими“. Какое недомыслие!» [Письма В. Я. Брюсова к П. П. Перцову 1894—1896 гг.: (К истории раннего символизма). М., 1927. С. 27].

и языка, обнаруживающейся в самом разнообразном материале, но приобретающей специфический характер в зависимости от специфической формы стиха в данном произведении, которая в свою очередь зависит от замысла и содержания произведения. Полезные указания по этому поводу можно найти в талантливой книге Ю. Н. Тынянова, особенно в той ее части, где говорится о значении метрических г р а н и ц для поэтического языка [10*]. Мысль Тынянова заключается в том, что для понимания того или иного элемента поэтического языка далеко не безразличным оказывается место, которое занимает данный элемент в ритмическом построении произведения. «Всякий стиховой ряд, — говорит Тынянов, — выделяет, интенсивирует свои границы. Слабее выделенными, но все же тоже выделенными, являются внутренние разделы ряда — границы периодов и т. д.» [11*] «Всякое подчеркивание этих границ является сильным семантическим средством в ы д е л е н и я слов. Такое подчеркивание получается обычно в результате: 1) либо важности границы ряда ⟨...⟩ 2) либо несовпадения этих границ (ряда и периода) с границами синтаксического единства, то есть при enjambement и внутренних rejets» [12*]. Далее, анализируя ряд поэтических примеров, Тынянов показывает, что отдельные элементы текста приобретают особые смысловые оттенки в зависимости от того, что они обособляются от синтаксически связанных с ними контекстов ритмическими границами. В частности, Тынянов указывает на то, что часто служебное слово или частица, оказавшись на границе двух ритмических периодов, могут приобрести особый, обычно несвойственный им семасиологический вес, например у Лермонтова:

Всегда кипит и зреет *что-нибудь*
В моей груди [11] —

или у Пушкина:

И меж пелен оставила свирель,
Которую сама заворожила [12, 13*].

Факты этого рода заставляют Тынянова говорить о разной «р и т м и ч е с к о й з н а ч и м о с т и» отдельных элементов текста, об «и з м е н е н и и с е м а н т и ч е с к о й з н а ч и м о с т и с л о в а, к о т о р о е п о л у ч а е т с я в р е з у л ь т а т е е г о з н а ч и м о с т и р и т м о в о й» [14*].

Отдельные частности и формулировки в изложении этой проблемы у Тынянова грешат формалистичностью. Очевидно, например, что «семантическая значимость» и «ритмическая значимость» —

[10*] *Тынянов Ю.* Проблема стихотворного языка. Л., 1924. С. 61—71.
[11*] Там же. С. 61.
[12*] Там же. С. 63.
[13*] Там же. С. 69, 76. Ср. в послании к Кривцову 1818 г.:
Когда сожмешь ты снова руку,
Которая тебе дарит. . .
[14*] *Тынянов Ю.* Указ. соч. С. 72, 74 сл.

это «значимости» в разных смыслах этого слова. Реальное значение слова никогда не может меняться в существенном отношении в зависимости от ритмических условий стиха [13]. От ритма может зависеть лишь выразительность слова, его экспрессивность, то, что можно назвать семантическим «весом» и «ароматом» слова и что очень прочно связано с силой его поэтического воздействия [15*]. Но, независимо от этого, самое явление Тыняновым указано верно, а его наблюдения в большинстве случаев очень интересны и отличаются тонкостью. В данную минуту мне в особенности важно подчеркнуть, что у метрической формы действительно есть особые, «сильные» места, не безразличные по отношению к заполняющим их элементам текста и имеющие очень существенное значение для самого понимания текста поэтического произведения. Я не берусь утверждать, что подобные «сильные» места стихотворной формы изменяют или «деформируют» значение заполняющего их текста. Но не сомневаюсь в том, что эти «сильные» места очень часто служат для поэта особым выразительным средством, при помощи которого до сознания читателя доводятся разнообразные смысловые оттенки употребленного лексического и грамматического материала.

Простейшим таким «сильным местом» является граница стиха. Два смежных стиха — минимально достаточный метрический контекст поэтического языка [14]. С границей первого стиха начинается восприятие данной речи как поэтической. Вообще каждая новая граница стиха является как бы напоминанием о поэтической природе речи и поддерживает этот поэтический модус восприятия слова. Стиховая граница может совпадать с синтаксической границей речи, может и не совпадать («перенос») [16*]. Но и в последнем случае она не перестает быть реальным качеством поэтического языка, его неустранимой принадлежностью. В тех случаях, когда граница стиха не совпадает с синтаксическим членением речи, ее самостоятельное объективное значение как необходимого условия поэтической речи становится еще более наглядным и ощутимым: эта граница продолжает существовать, несмотря на сопротивление синтаксиса. Невозможно воспринимать стихи так, как если бы этой границы не существовало. А раз так, то сама граница неизбежно включается в число значащих элементов текста и заставляет соответствующим образом воспринимать и интерпретировать смысл поэтической речи. До самого недавнего времени во всех изданиях «Евгения Онегина», начиная с прижизненных, в первой строфе второй главы печаталось:

[15*] Позволяю себе здесь напомнить свою рецензию на упомянутую работу Тынянова (Печать и революция. 1924. Кн. 4. С. 269 сл.).

[16*] Применяя эту старую передачу французского термина enjambement, следую прекрасному, на мой взгляд, почину Л. В. Пумпянского, который говорит: «Почему мы забыли этот точный, в соответствующем контексте недвусмысленный термин Кантемира и Тредьяковского? Почему наши стиховеды без нужды говорят и пишут enjambement?» (XVIII век: Сб. статей и материалов. М.; Л. 1935. С. 98, прим. 1).

Господский дом уединенный,
Горой от ветров огражденный,
Стоял над речкою; вдали
Пред ним пестрели и цвели
Луга и нивы золотые,
Мелькали селы здесь и там,
Стада бродили по лугам

и т. д. Между тем в беловой рукописи «Евгения Онегина» в этом месте самим Пушкиным написано:

⟨...⟩ Луга и нивы золотые,
Мелькали селы; здесь и там
Стада бродили по лугам [17*].

Искаженная редакция этого стиха представляет собой плод такого чтения стихов, которое основано на инерции метрико-синтаксических параллелей. Но восстановленное теперь подлинное чтение с переносом не только существенно меняет общий смысл данного места, но придает также совершенно иной семантический «вес» и «аромат» выражению «здесь и там». Пока это выражение примыкало к предшествующему тексту и заканчивало собой предложение, оно звучало почти как энклитика, и его реальное пространственное значение выступало сильно ослабленным. Оно воспринималось как ходячая формула обиходной разговорной фразеологии с приблизительным значением «кое-где», «в разных местах» и т. п. Относясь теперь к последующему тексту, от которого оно отрезано границей стиха, выражение «здесь и там» остается, без сомнения, по-прежнему фразеологическим сращением, то есть по-прежнему не разлагается на «здесь» и «там»; такое чтение было бы искусственным. Но, сохраняя старое з н а ч е н и е, выражение «здесь и там» в новом варианте теряет прежнюю разговорно-бытовую э к с п р е с с и ю, приобретает чисто зрительную силу пространственного образа и становится поэтически выразительным. Здесь это — разговорное выражение, уже облеченное п о э т и ч е с к о й экспрессией. Стиховая граница задерживает внимание на этом выражении, оба местоименные наречия, составляющие его, получают полновесное ударение, а общий семасиологический вес выражения увеличивается еще оттого, что тремя стихами выше в точно таком метрическом и синтаксическом положении, на границе стиха после точки с запятой, находится другое наречие с пространственным значением — *вдали*. Создается параллелизм пространственных образов.

Важность стиховой границы для поэтического языка, в частности, проявляется в том исключительном значении, которое

[17*] К сожалению, я заметил это уже после того, как вышел из печати «Евгений Онегин» под моей редакцией (*Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 9 т. М.: Academia, 1935. Т. V). Правильно это место впервые напечатано Б. Томашевским в однотомном собрании сочинений Пушкина 1936 г.

принадлежит в определенных системах стихосложения р и ф м е. Рифма — один из примитивных примеров того поэтического отбора языковых средств при помощи метрической формы, о котором говорилось выше, с той лишь особенностью, что здесь этот способ отбора оказался канонизованным. По аналогии с соответствующими явлениями языка вообще, такой процесс можно было бы назвать «поэтической грамматикализацией» [15]. Влияние рифмы на язык поэзии — вещь очевидная. Но определенные последствия для поэтической речи могут возникать также и вследствие того, что ожидаемая рифма отсутствует. В статье о языке «Бориса Годунова» я пытался истолковать инверсии с отнесением сказуемого в конец стиха как факт, связанный с формой белого стиха, то есть как явление компенсирования «сильного места», лишенного опоры в рифме, при помощи слова, обладающего максимальным синтаксическим весом [18*].

Между отдельным стихом как простейшим видом поэтической речи и сложным поэтическим высказыванием, состоящим из ряда стихов, располагаются разные промежуточные формы объединения стихов в группы и периоды, составляющие членения внутри целого поэтической речи: песни, гла́вы, тирады, стро́фы, стансы и т. п. Каждое такое членение является как бы новым напоминанием живого значения стиховых границ для восприятия поэтического текста и соответствующим образом влияет на употребленный языковой материал [16]. Но выше уже отмечалось, что метрические формы различаются разной степенью своей поэтической характерности и — прибавлю теперь — соответственно разной степенью принудительности внутренних членений и границ. В самом деле, чем выше принудительность внутренних членений и границ, по которым группируются стихи внутри метрического целого, тем отличительнее становится само целое, тем скорее оно приобретает особую, характерную метрическую физиономию. Совершенно ясно, что жанрово-стилистический диапазон такой характерной метрической формы должен быть у́же, чем у формы свободного типа, без обязательного соблюдения внутренних метрических границ; но более узкий диапазон формы в данном случае является обратной стороной более тесной связи этой формы с содержанием данного произведения [17]. Именно так и обстоит дело в «Евгении Онегине». В метрическом отношении «Евгений Онегин» членится на строфы, а внутри строфы на четыре периода разного вида и характера: три четверостишия с различной в каждом случае рифмовкой — перекрестной, смежной и опоясанной — и заключительное двустишие. Обязательность всех этих метрических границ приводит к ряду важных последствий для языка «Евгения Онегина» как художественно-выразительного средства. Но и сама эта градация формы в свою очередь тесно связана с идейным и стилистическим замыслом пушкинского «романа в стихах». Необходимо сказать несколько слов об этой связи.

[18*] «Борис Годунов» А. С. Пушкина: Сб. статей. Л., 1936. С. 150—151.

III

Не буду входить здесь в подробное рассмотрение вопроса об идейном и художественном генезисе «Евгения Онегина». Ограничусь только кратким формулированием своей точки зрения на этот предмет. «Евгений Онегин» был начат Пушкиным еще до того, как замкнулась цепь его байронических поэм. Когда Пушкин приступил к «Евгению Онегину» (9 мая 1823 г.), не был еще доведен до конца «Бахчисарайский фонтан», а «Цыганы» если существовали, то разве только как одна из возможных тем в будущем. Несколько начальных эпизодов этой поэмы были набросаны Пушкиным в Одессе в течение первой половины 1824 г., а остальное написано уже в Михайловском, в октябре того же года. Когда Пушкин работал над «Цыганами» в Михайловском, у него были уже вполне готовы три первые главы «Евгения Онегина» (третья глава закончена 2 октября). Но идейная хронология не всегда совпадает с календарной. Невозможно сомневаться в том, что уже первая глава «Евгения Онегина» представляет собой новое слово в творчестве Пушкина по сравнению с «Цыганами», и более того — может быть правильно понята только при условии взгляда на нее как на известную антитезу той системе идей и художественных средств, которая в определенной модификации нашла свое выражение, между прочим, и в «Цыганах». История байронических поэм в их отношении к «Евгению Онегину» — это как бы история взаимоотношений Пушкина и «байронического героя». «Евгений Онегин» явился положительным выходом из кризиса этих взаимоотношений. В «Кавказском пленнике» автор байронической поэмы и ее герой сливаются в один поэтический образ, несмотря на то, что повествование ведется в третьем лице. В языке поэмы это, в частности, выражается в том, что автор, излагая биографию героя, обращается во втором лице к предметам мыслей и переживаний героя, например:

Свобода! *Он* одной *тебя*
Еще искал в пустынном мире,
Страстями чувства истребя,
Охолодев к мечтам и лире,
С волненьем песни *он* внимал,
Одушевленные *тобою*;
И с верой, пламенной мольбою
Твой гордый идол обнимал.

И далее:

И *вы*, последние мечтанья,
И *вы* сокрылись от *него*.

Таким образом мысли и чувствования автора и героя оказываются направленными в одну сторону. Но, как известно, Пушкин вскорости сам убедился в том, что он не годится «в герои романтического стихотворения» (письмо В. П. Горчакову, 1822). Каче-

ства, которыми характеризует Пушкин в этом письме типическую личность своего героя, — «равнодушие к жизни и к ее наслаждениям», «преждевременная старость души», «которые сделались отличительными чертами молодежи 19-го века», — очевидно, невозможно было в полной мере применить к самому себе. Автор и герой начинают вести самостоятельное существование по отношению друг к другу. Но их взаимоотношения получают полную определенность только в третьем фазисе своего развития. Первый фазис — поэтическое любование героем, который показан в виде вполне вымышленного лица («Бахчисарайский фонтан»). Второй фазис — попытка найти совершенно правдивый ответ на вопрос, к чему должно было бы привести желание автора отожествить свой жизненный путь с путем русского «байрониста» («Цыганы»). Наконец, третий фазис — то окончательное решение вопроса, которое дано в «Евгении Онегине» и которое означало полную победу Пушкина над его «демоном».

Прежде всего, «демон» оказывается не героем, а «добрым малым», какие встречались во множестве в обществе того времени. Это ведет к перенесению места действия из экзотической и героической обстановки южных поэм на реальную историческую почву русской действительности. По справедливому суждению Белинского, „Евгений Онегин" есть поэма *историческая* в полном смысле слова, хотя в числе ее героев нет ни одного исторического лица» [18]. Во-вторых, хотя это такой же «добрый малый», «как вы да я, как целый свет» (8, VIII), Пушкин недвусмысленно заявляет, что он и Онегин — не то же самое:

Всегда я рад заметить разность
Между Онегиным и мной (1, LVI) [19].

Онегин очень хорошо знаком Пушкину, между ними много общего:

Страстей игру мы знали оба:
Томила жизнь обоих нас

и т. д. (1, XLV), но пути у них разные, и автор романа все время отдает себе в этом отчет. «Чего мне ждать? тоска, тоска!» — это восклицание уже целиком принадлежит одному Онегину [20]. Пушкин рисует Онегина как типическую личность своей среды и эпохи, но в то же время обнаруживает и свое отношение к этой типической личности, говоря об Онегине с чувством симпатии, к которому примешивается и ирония. Отношения между автором и героем определились вполне, и для уразумения смысла «Евгения Онегина» в целом эти отношения, конечно, не менее важны, чем собственно сюжетная сторона «романа в стихах».

Отмеченные особенности замысла «Евгения Онегина» предопределяли характер литературной обработки задуманного романа в следующих наиболее существенных отношениях. Во-первых, судьба героя и вообще замысел романа потребовали как необходимого фона широкой культурно-исторической картины русской

жизни. На этой почве появляется стремление к точному хронологическому приурочению происходящих в романе событий. «Смеем уверить, что в нашем романе время расчислено по календарю», — говорит Пушкин в примечании 17-м к «Евгению Онегину». Отсюда же выросли пространные описательные эпизоды романа, посвященные изображению городской и деревенской жизни в наиболее ярких ее проявлениях, а также отступления, касающиеся некоторых общих, принципиальных вопросов русской культуры, как, например, вопрос о русском языке, о состоянии русской литературы и т. п. Во-вторых, возникала необходимость показать судьбу героя в противопоставлении судьбе автора, но в то же время в тесном переплетении с ней. Задача не исчерпывалась изображением типической личности самой по себе. Рядом с портретом героя возникает автопортрет самого повествователя, так что оба дают боковое освещение друг другу. Отсюда многочисленные отступления в «Евгении Онегине», посвященные личным темам. В строгом смысле это даже не «отступления» — настолько тесно переплетаются они с основной линией повествования, которое все с начала и до конца окрашено личным участием автора в том, что совершается в его романе. Очень интересны в этом отношении колебания Пушкина относительно того, как вести изложение — от своего имени или от имени Онегина — в начальных строфах 4-й главы, содержащих известные сентенции о женщинах [19*]. Автор в «Евгении Онегине» является не просто рассказчиком, но и действующим лицом, участником событий, вращающимся в среде своих героев и постоянно реагирующим на все, что с ними случается. В-третьих, все это диктовало специфическую форму отношений между повествователем и его читателем, то есть ту форму «непринужденной ⟨. . .⟩ беседы автора с читателем» [20*], образцы которой Пушкин нашел в «Дон-Жуане» и «Беппо» Байрона, как сам в этом признавался. «Евгений Онегин» — это беседа со знакомыми о знакомых вещах и людях. Читатель, к которому обращается Пушкин, сам является участником той жизни, которая служит предметом изображения в романе и получает в нем определенное поэтическое освещение. Форма Icherzählung с постоянными обращениями к читателю, поставленному в положение реального слушателя рассказа, все время находящегося перед глазами рассказчика, должна была послужить связью, соединяющей историческое и характерологическое содержание романа с авторской и подразумеваемой читательской реакцией на это содержание. По-видимому, именно эту сторону дела имел в виду Пушкин, когда говорил о «дьявольской разнице» между просто романом и «романом в стихах» [21].

Сложная позиция повествователя, одновременно рассказывающего о себе и о своих героях, причем о себе как о человеке вообще

[19*] См. работу Анатолии Виноградова в кн.: Пушкин и его современники. Л., 1930. Вып. XXXVIII—XXXIX. С. 1—7 сл.
[20*] См.: *Гроссман Л.* Указ. соч. С. 175 сл.

и как о литераторе, известном читателям по прежним его произведениям (ср. *Друзья Людмилы и Руслана*; 1, II), а о своих героях как о людях, с которыми у него существуют определенные взаимоотношения, приводит к многообразной дифференциации самого значения повествовательного *я* в романе Пушкина. С одной стороны, это обычный повествовательный прием, рассказ от первого лица, установление прямой связи между автором и читателем, однако с постоянным подчеркиванием литературного, поэтического характера происходящей беседы, например: *С героем моего романа* 〈. . .〉 *Позвольте познакомить вас* (1, II); *Всего, что знал еще Евгений, // Пересказать мне недосуг* (1, VIII); *Позвольте мне, читатель мой, // Заняться старшею сестрой* (2, XXIII); *Мне должно после долгой речи // И погулять и отдохнуть: // Докончу после как-нибудь* (3, XLI); *Вы согласитесь, мой читатель* (4, XVIII); *В начале моего романа* (5, XL); *Вперед, вперед, моя исторья!* (6, IV); *Я классицизму отдал честь: // Хоть поздно, а вступленье есть* (7, LV); *Кто б ни был ты, о мой читатель* (8, XLIX) и мн. др. Неудивительно, что первое лицо местоимения здесь часто появляется во множественном числе, объединяя рассказчика и слушателя в одно общее целое, например: *Вот наш герой подъехал к сеням* (1, XXVIII); *Вот наш Онегин сельский житель* (1, LIII); *Теперь подслушаем украдкой // Героев наших разговор* (3, IV); *Лицо нас новое зовет* (6, IV); *В начале нашего романа* (8, XX) и др. От этого *мы*, означающего «я с читателем», следует отличать *мы* двух других типов. Во-первых, *мы* вроде: *Мы все учились понемногу* (1, V); или *Мы все глядим в Наполеоны* (2, XIV); *И бесподобный Грандисон, // Который нам наводит сон* (3, IX), где это слово означает общество в целом и выступает в наиболее широко обобщенном значении. Во-вторых, отмечу многочисленные случаи употребления *мы* в значении «я и Онегин», вроде *Так уносились мы мечтой // К началу жизни молодой* (1, XLVII).

Итак, *мы* означает то связь автора с читателем или шире — со всем обществом, то связь автора и героя. То же наблюдаем и в отношении первого лица местоимения в единственном числе. Во многих случаях эта связь, будучи выражена притяжательным местоимением — *мой*, обладает скорее формальным характером. Ср., например: *Вот мой Онегин на свободе* (1, IV); *Что ж мой Онегин? Полусонный // В постелю с бала едет он* (1, XXXV); *И вас покинул мой Евгений* (1, XLIII); *Так точно думал мой Евгений* (4, IX); сюда же я присоединил бы *Моей Татьяне все равно* (3, XXXII) и т. д. Здесь *мой* собственно означает «такой, о котором я сейчас говорю, о котором вообще идет речь», и по существу немногое изменилось бы, если бы вместо *мой* в соответствующих случаях стояло *наш*. Ср. случаи вроде: *Вот наш Онегин сельский житель* (1, LIII) и т. п. Однако наличность какой-нибудь дополнительной характеристики при обозначении героя, в виде ли предиката, определения, приложения и пр., сразу же значительно усиливает реальную сторону значения слова *мой*. Ср. с прежними примерами случаи вроде: *Онегин, добрый мой приятель* (1, II);

Куда ж поскачет мой проказник? (1, XV); *Мой бедный Ленский!* (7, VIII и 7, XI) и особенно по отношению к Татьяне: *Простите мне: я так люблю // Татьяну милую мою!* (4, XXIV); *Задумавшись, моя душа, // Прелестным пальчиком писала* (3, XXXVII); *В соседстве Тани молодой, // Моей мечтательницы милой* (7, V) и др. В подобных случаях употребление первого лица от рассказчика уже перестает быть просто повествовательным приемом, а вводит читателя в атмосферу взаимоотношений автора и его героев. Если в первом случае *я* означало просто субъекта речи, рассказчика, то теперь оно означает автора как действующее лицо романа, связанное с его героями и с его сюжетом. Дело не ограничивается тем, что автор — приятель Онегину, с которым он вместе переживал известную полосу своего духовного развития (*С ним подружился я в то время. // Мне нравились его черты* и пр.; 1, XLV). Автор оказывается также лицом, интимно посвященным в фактически-материальную сторону описываемых им событий. Так, например, письмо Татьяны к Онегину находится в распоряжении автора, причем самый факт того, что это письмо бережно хранится автором, перечитывающим его с умилением (*Письмо Татьяны предо мною; // Его я свято берегу* и пр.; 3, XXXI) и сообщающим его в своем переводе, оказывает решительное влияние на то, как письмо воспринимается читателем. Для последнего письмо Татьяны — это не просто письмо героини, но помимо всего — письмо, переведенное с французского оригинала на русский язык тем, кто называет себя в романе *я*. Вообще носитель этого *я* становится прямым участником внутренней жизни героини:

Татьяна, милая Татьяна!
С *тобой* теперь я слезы лью

и т. д. (3, XV).

В иной модификации такое же участие автора в интимной жизни героя обнаруживает анализ образа Ленского. Опять автор является хранителем соответствующих документов — *Стихи на случай сохранились; // Я их имею; вот они* (6, XXI). С образом Ленского связан также ряд подробностей, которые пока оставлю в стороне. Но авторское *я* в «Евгении Онегине» имеет еще и третий круг значений. Наряду с автором-рассказчиком и автором — участником описываемых событий, интимно посвященным в их подробности, в «Евгении Онегине» автор представляет для читателя и самостоятельный тематический интерес как личность, обладающая собственной биографией, которая раскрывается в целом ряде строф романа, представляющих собою отступление от основной сюжетной линии. В этих отступлениях автор по различным поводам рассказывает о самом себе уже без прямой связи с судьбой героев и событиями романа, хотя здесь имеется также немало не сразу заметных сопоставлений и антитез. Это уже новое авторское *я*, выступающее в качестве обозначения героя особой автобиографической повести о поэте, отдельные главы которой перемежаются рассказом о судьбе Онегина, Татьяны и Ленского, бытовыми картинами, социологическими наблюдениями и выводами и т. п. Вот

некоторые случаи употребления этого нового, автобиографического *я*: *Я помню море пред грозою* (1, XXXIII); *Придет ли час моей свободы?* (1, L); *Цветы! любовь! деревня! праздность! // Поля! я предан вам душой* (1, LVI); *Быть может, в Лете не потонет // Строфа, слагаемая мной* (2, XL); *Я вспомню речи неги страстной* (3, XIV); *Но я плоды моих мечтаний* ⟨...⟩ *Читаю только старой няни* (4, XXXV); *Зизи, кристал души моей* (5, XXXII); *Ужель мне скоро тридцать лет?* (6, XLIV); *Как грустно мне твое явленье, // Весна, весна! пора любви!* (7, II); *В те дни, когда в садах Лицея // Я безмятежно расцветал* (8, I) и мн. др. Тематическое приурочение этого *я*, как видим, также достаточно разнообразно. В частности, внутри этого последнего круга значений авторского *я* как особая разновидность выделяется тема поэта-современника, погруженного в текущую литературную жизнь с ее профессиональными заботами и проблемами, например в строфах, предшествующих переводу письма Татьяны, в полемических строфах 4-й главы по вопросу об оде и элегии и т. д.

Эти немногие примеры далеко не исчерпывают всего, что можно было бы и что следовало бы сказать относительно многообразия форм обнаружения авторской личности в «Евгении Онегине», если бы это составляло прямую задачу настоящего изложения [21*]. Но приведенные примеры сохраняют свое значение как свидетельство очень большой сложности взаимоотношений автора «Евгения Онегина» и его темы. Эту тему, следуя меткому слову Белинского, действительно можно назвать энциклопедичной [23]. Но в этой энциклопедии все отделы подписаны одним и тем же именем, и потому для нее понадобилась необычная и специфическая форма. Эта форма должна была позволить автору не только вместить весь его материал в одну общую раму, но также совместить различные пласты этого материала и разместить его надлежащим образом в соответствии с замыслом. Именно такую форму Пушкин нашел в «романе в стихах», разбитом на главы, которые состоят из строф с характерной, принудительно расчленяющейся на несовпадающие периоды метрической структурой. Многообразные вариации авторского *я* и тематическая многопланность романа получали естественное соответствие в том богатом многообразии канонизованных переходов, какое представляла собой найденная форма. С каждой новой главой, с каждой новой строфой, с каждым новым членением строфы создавалась возможность нового поворота в изложении темы, перехода от одного тематического плана к другому, неподготовленного ввода нового материала и т. д., без риска превратить роман в груду не связанных между собой отрывков и наделенных частным значением поэтических мелочей. Дело, разумеется, вовсе не

[21*] С иными целями сходной проблемы касается М. А. Рыбникова в статье «Автор в „Евгении Онегине"» (*Рыбникова М. А.* По вопросам композиции. М., 1924. С. 22—45 [22]).

в частной форме именно такой строфы, которая была принята Пушкиным в «Евгении Онегине». Всякое принудительное метрическое членение, в том числе и всякая строфа, по самому своему существу, есть известное «возвращение» к принятому порядку изложения и напоминание об этом порядке. Но очень существенное значение имеет внутреннее богатство, разнообразие и частота границ в пределах избранной единицы изложения. Именно в этом отношении форма онегинской строфы как нельзя лучше отвечала требованиям, которые выдвигались существенными особенностями самого замысла «Евгения Онегина» по отношению к развертыванию темы [24].

Но замысел «Евгения Онегина» требовал также специфических языковых средств. Прежде всего он требовал дифференциации языка соответственно различным сторонам темы романа. Очевидно, что совмещение описательных, характерологических, бытовых, лирических, полемических и т. д. эпизодов исключало возможность применения однообразных и канонизованных средств языка. Однако сами по себе разнообразие средств языка и их дифференциация соответственно отдельным тематическим мотивам, образам и ситуациям еще не решали всей проблемы языка в «Евгении Онегине». Чрезвычайно важная задача заключалась также в том, чтобы придать различным материалам языка, привлекаемым для изложения, поэтическую выразительность в том смысле поэтичности, какой предполагался идеей и содержанием романа. Здесь речь идет не о «поэтичности» вообще как некоторой отрешенной и отвлеченной категории прекрасного в слове, не о специальном «поэтическом» стандарте лексем и конструкций, какой, например, был известен русским поэтам XVIII в., а о том неподражаемом уменьи увидеть и показать читателю поэзию в самом неожиданном месте, под самой неприметной оболочкой, которым обладал Пушкин как лучший представитель нового поэтического сознания, созданного его эпохой. Соответствующая задача в «Евгении Онегине» состояла как в придании нового, свежего качества элементам традиционного поэтического языка, так и, в частности, в насыщении поэтическим содержанием разговорно-бытовых форм речи, которым принадлежит такая важная роль в «Евгении Онегине». Наконец особенно важно было найти для «Евгения Онегина» такой способ изложения, который позволял бы свободно сочетать повествование и характеристику действующих лиц с разнообразными формами воплощения авторской личности в тексте романа. В осуществлении всех этих задач важную роль сыграла метрическая форма, примененная Пушкиным в «Евгении Онегине».

IV

Самым крупным разделом «Евгения Онегина» является глава. Но глава — это понятие не метрическое, и ее границы как факт стихотворной речи не ощутимы. Отметим все же, что границы глав в «Евгении Онегине» имеют некоторые общие особенности, несом-

ненно, не случайного происхождения. За исключением 4-й и 5-й глав, в конце всех остальных глав «Евгения Онегина» неизменно выступает на сцену авторское *я* в той или иной из отмеченных выше форм. Это уже было указано М. А. Рыбниковой, по остроумному выражению которой, Пушкин «словно сам самолично задергивает занавес после каждого действия» своего произведения [22*]. Ср. хотя бы заключительную строфу 7-й главы, содержащую «запоздалое» вступление в духе пародии на приемы классической эпопеи. Что касается 4-й главы, то здесь, в сущности, наблюдаем то же явление, но только в ослабленной форме. Заключительная строфа этой главы:

Он был любим!.. по крайней мере
Так думал он, и был счастлив.
Стократ блажен, кто предан вере,
Кто, хладный ум угомонив

и т. д., также представляет собой авторский монолог, обрывающий нить повествования; но он не связан по содержанию ни с самой литературной техникой «романа в стихах», ни с автобиографической темой поэта, как это имеем в других главах. Вполне без авторского *я* обходится только конец 5-й главы, но зато он имеет ту особенность, что граница между 5-й и 6-й главами является единственной, в которой не прерывается ни на мгновение действие романа. Начало 6-й главы (*Заметив, что Владимир скрылся*) является непосредственным продолжением предыдущего. Ни одна другая глава так не начинается. Здесь мы встречаем или пейзаж (гл. 2, 5, 7), или внутренний монолог героя (гл. 1 и 4 [23*]), в одном случае — диалог, косвенно вводящий читателя в действие (гл. 3), и в одном случае — автобиографическая тема (гл. 8). Во всем этом заметны усилия Пушкина заставить читателя почувствовать границу главы, переход от одной главы к другой [26]. План «Евгения Онегина», составленный Пушкиным в Болдине в 1830 г., содержащий особое заглавие для каждой главы, — «Хандра», «Поэт», «Барышня» и т. д., — существовавшее одно время у Пушкина намерение «означить точками или цифрами» выпущенную по первоначальному счету восьмую главу («Странствие»), наконец, самая форма первоначального опубликования романа отдельными главами — все это указывает на большое композиционное значение главы в самом замысле Пушкина. Это была для Пушкина отчетливо ощутимая структурная единица, и он мерил этой единицей самую сущность своего создания.

Но единицей изложения этой темы служила онегинская строфа. В переписке Пушкина разбросано много замечаний, отчетливо свидетельствующих о том, что онегинская строфа была

[22*] Там же. С. 38.
[23*] *Чем меньше женщину мы любим* и пр. — это, во всяком случае, мысли т а к ж е и Евгения, ср. строфу IX: *Так точно думал мой Евгений* [25].

для Пушкина неразрывно связана с самим представлением о процессе писания «Евгения Онегина». В черновике письма Бестужеву 8 февраля 1824 г. читаем: «О моей поэме нечего и думать, она писана строфами едвали не вольнее строф Дон-Жуана» [24*]. В марте того же года в известном письме, послужившем поводом для его ссылки в Михайловское, Пушкин говорит, что пишет «пестрые строфы романтической поэмы» [25*]. В апреле 1825 г. в письме к брату Пушкин говорит: «А Хмельницкой — моя старинная любовница; я к нему имею такую слабость, что готов поместить в честь его целый куплет в 1-ую песнь Онегина» [26*]. 13 июля 1825 г. Пушкин пишет Вяземскому, что по вопросу о галлицизмах у него есть «строфы 3» и в «Евгении Онегине» [27*]. В марте—апреле 1828 г. в письме к Великопольскому содержится характерная угроза: «Неужели Вы захотите со мною поссориться не на шутку и заставить меня, Вашего миролюбивого друга, включить неприязненные строфы в 8-ю главу Онегина?» [28*]. 26 ноября того же года Пушкин пишет Дельвигу из деревни: «Здесь думают, что я приехал набирать строфы в Онегина» [29*]. Таким образом, текст «Евгения Онегина» представлялся его автору с внешней стороны как своеобразный «набор строф», свободно допускающий различные вставные эпизоды в той же строфической оправе [29]. Можно сказать, что если Пушкин думал о теме своего романа г л а в а м и, то об изложении этой темы он думал с т р о ф а м и.

За очень редкими исключениями, границы строфы в «Евгении Онегине» совпадают с синтаксическими границами текста. Изредка строфа в «Евгении Онегине» представляет собой одно предложение, например 1, VIII или 1, XI. В большинстве случаев это — несколько предложений [30]. Но, как правило, строфа в «Евгении Онегине» кончается вместе с последним входящим в нее предложением. Немногочисленные исключения из этого правила только подтверждают его. На весь текст «Евгения Онегина» можно установить всего 11 случаев, когда предложение не кончается вместе со строфой, а захватывает следующую строфу, именно: 3, VII; 3, XXXVIII; 4, XXXII; 5, V; 6, VI; 6, XXX; 6, XLII; 7, XXXI; 7, XLVI; 8, XV и 8, XXXIX [31]. Почти во всех этих случаях получающийся «строфический перенос» [30*] связан с определенным стилистическим эффектом, возможным именно вследствие того, что границы строф остаются ощутимыми, несмотря на отсутствие синтаксической границы [32]. Вернее сказать, что в этих случаях синтаксическая граница отсутствует только в формальном смысле, она принудительно вносится в текст строфической границей и

24* *Пушкин.* Переписка. Т. 1. (1815—1826). СПб., 1906. С. 101.
25* Там же. С. 103 [27].
26* Там же. С. 202 [28].
27* Там же. С. 236.
28* *Пушкин.* Переписка. Т. 2. (1828—1832). СПб., 1908. С. 61.
29* Там же. С. 81.
30* См.: *Гроссман Л.* Указ. соч., с. 146—148 (гл. «Строфическое enjambement»).

заставляет соответствующим образом воспринимать самый текст такого пограничного места. Такова, например, строфа XXXVIII главы 3-й:

⟨...⟩ «Ах!» — и легче тени
Татьяна прыг в другие сени,
С крыльца на двор, и прямо в сад;
Летит, летит — взглянуть назад
Не смеет; мигом обежала
Куртины, мостики, лужок,
Аллею к озеру, лесок,
Кусты сирен переломала,
По цветникам летя к ручью
И задыхаясь, на скамью

XXXIX

Упала...

Слово *упала*, являясь последним в длинной цепи сказуемых к слову *Татьяна*, отстоящим от него на целые девять строк, приобретает яркую драматическую выразительность вследствие того, что оно метрически оторвано от синтаксически связанного с ним и тематически подготавливающего его предшествующего текста и перенесено на «сильное место» новой метрической единицы, где оно, помимо всего, изолировано от остального текста многоточием и абзацем. Даже при мысленном чтении этого места, освобожденного от разного рода декламационных наслоений [31*], приходится сделать как бы глубокий вздох перед тем, как прочесть слово *упала*. Это находит себе также естественное внешнее выражение в инверсированном порядке слов: «на скамью упала» вместо «упала на скамью». Таким образом, в данном случае строфического переноса видим прямую связь метрической формы и выразительных средств языка в «Евгении Онегине». Несколько по-иному проявляется эта зависимость в 3, VII:

Давно ее воображенье,
Сгорая негой и тоской,
Алкало пищи роковой;
Давно сердечное томленье
Теснило ей младую грудь;
Душа ждала... кого-нибудь,

VIII

И дождалась. Открылись очи

и т. д. В строгом смысле термина здесь нет переноса, потому что отделенные друг от друга метрической границей элементы текста не являются членами общей, принудительной синтаксической

31* А именно с таким не-декламационным чтением и нужно считаться в анализе объективных фактов поэтического языка. Ср.: *Бернштейн С. И.* Стих и декламация // Русская речь. Новая серия. Л., 1927. [Вып.] I. С. 7—41.

конструкции. После *кого-нибудь* в конце строфы VII могла бы стоять и точка. Но легко убедиться, что экспрессивная сила выражений, находящихся по обе стороны фактически стоящей там запятой, ослабевает по мере того, как мы усиливаем разделительный вес запятой и резче обособляем конец строфы VII и начало строфы VIII. По смыслу данного текста слова *и дождалась* непосредственно связаны в синтаксическом отношении со словом *ждала* в последней строке предшествующей строфы: *ждала — и дождалась*, как *искал — и нашел, шел — и набрел* и т. д. Союз *и* здесь связывает оба предложения отношением действия и другого действия, являющегося завершением, результатом первого [32*]. Чем более резким мы будем представлять себе синтаксический разрыв между элементами текста по обе стороны запятой, тем более трудно будет удерживать такое значение союза *и* и тем скорее оно будет уступать место повествовательно-эпическому оттенку значения *и*, очень частому в «Евгении Онегине» [например: *И постепенно в усыпленье // И чувств и дум впадает он* (8, XXXVII); *И страшно ей; и торопливо // Татьяна силится бежать* (5, XIX) и мн. др.], но в данном случае решительно не подходящему для понимания текста. Наоборот, чем менее грузной в синтаксическом смысле будет нам представляться данная запятая, тем более выразительными становятся слова *кого-нибудь* и *дождалась*, столь значительные для характеристики Татьяны и для действия романа. Особенно интересно, что в данном случае служебное слово *кого-нибудь* приобретает неожиданную экспрессивную силу не столько в результате положения в конце предложения, потому что этот конец оказывается неполным, сколько в силу чисто метрических особенностей своего положения. Если бы после *кого-нибудь* стояла точка, это слово побледнело бы в отношении своей выразительности.

Элементарно ясным является значение строфического переноса в 8, XV:

⟨. . .⟩ но с головы до ног
Никто бы в ней найти не мог
Того, что модой самовластной
В высоком лондонском кругу
Зовется *vulgar*. (Не могу! . .

XVI

Люблю я очень это слово,
Но не могу перевести⟨. . .⟩

Здесь многоточие после слов *не могу*, которые затем повторены в новой строфе, служит изображением эмоционально-повышенной

32* В ином смысле об «*и* результативном» говорит академический Словарь русского языка (редакция Л. В. Щербы), что видно из примеров типа: «*Я приказал подавать лошадей к часу, в одно время и выедем* Чех⟨ов⟩» (Словарь русского языка. 7-е изд. М.; Л., 1935. Т. 9. Вып. 1. Стб. 9).

речи, а источником эмоции, в данном случае шутливой, является необходимость новой оговорки по поводу еще одного иностранного слова, оставленного без перевода (ср. 8, XIV; 1, XXVI и др.). Прозрачным является экспрессивный смысл строфического переноса и в 6, XXX:

Пробили
Часы урочные: поэт
Роняет, молча, пистолет,

XXXI

На грудь кладет тихонько руку
И падает.

Здесь снова наблюдаем драматизацию повествования в результате размещения особенно важного в сюжетном отношении текста по обе стороны метрической границы. В 4, XXXII (*«Пишите оды, господа,* // XXXIII *Как их писали в мощны годы* 〈. . .〉*»*) перенос предложения в следующую строфу придает концу предшествующей строфы характер запоминающегося забавного афоризма, в особенности в связи с неожиданным разговорным обращением *господа* в конце последнего стиха. В иных случаях эти пограничные явления менее ярки и даже совсем бледны (например, оба случая в гл. 7). Но в итоге отмеченные случаи строфического переноса, как уже указано выше, только подчеркивают значение строфы как замкнутой и ощутимой единицы изложения в «Евгении Онегине»[33].

Разнообразные случаи переноса предложения в соседнюю строфу связаны еще с той особенностью изложения в «Евгении Онегине», в силу которой новые или вообще сколько-нибудь важные сюжетные мотивы обычно тяготеют к началу строфы. Можно подметить немало случаев, в которых вторая половина строфы занята тем или иным отступлением, замечанием «кстати» и подобным заполняющим материалом для того, чтобы не начинать новую тему с середины строфы и «дотянуть» изложение до метрического перерыва. См., например, последние четыре стиха в 1, II, последние шесть стихов в 2, II, последние четыре стиха в 2, XVIII и др. Интересным примером, в частности, может служить 4, XLVII. В начальной части этой строфы рисуется обстановка комнаты, в которой обедают Онегин и Ленский. На 8-й строке описание становится исчерпанным:

Светлый кубок
Еще шипит среди стола.
Вечерняя находит мгла. . .

Наступает необходимость перейти к дальнейшему рассказу. Но Пушкин не хочет и не может начать диалог Онегина и Ленского с середины строфы. Диалог откладывается до начала следующей строфы, а заключительная часть строфы XLVII заполняется шутливым «aparté» (*Люблю я дружеские враки* и пр.), текст которого

поставлен в скобки, и лишь в заключительной строке строфы содержится предваряющая диалог ремарка:

Теперь беседуют друзья.

Другой интересный пример того же явления — 3, XXXIX:

В саду служанки, на грядах
Сбирали ягоду в кустах
И хором по наказу пели
(Наказ, основанный на том,
Чтоб барской ягоды тайком
Уста лукавые не ели,
И пеньем были заняты:
Затея сельской остроты!).

Здесь нужно было «дотянуть» до метрического перерыва из-за «Песни девушек», начинающейся после процитированной строфы. В результате снова появляется «aparté» в скобках, притом с грамматической особенностью, выдающей происхождение этого «замечания в сторону» как заполняющего материала, подсказываемого метрической формой. В свое время Шаликов, рецензируя 3-ю главу «Евгения Онегина» в «Дамском журнале», по поводу стиха *Наказ, основанный на том* сделал совершенно правильное замечание: «Кажется, надлежало бы, по склонениям слов, так: „Наказ основан был на том“ и проч.» [33*] Но такое построение превращает цитируемое «замечание в сторону» в самостоятельное предложение. Между тем Пушкин искал здесь материала дополнительного, второстепенного, годного для распространения уже имеющегося предложения до пределов строфы. Это от него требовало метрически невозможного построения: «По наказу, основанному на том» и пр. Представляя себе конец строфы в форме распространения предшествующего текста, Пушкин, разумеется без сознательного намерения, должен был прибегнуть к грамматически неточному обороту, оставшемуся в тексте цитируемой строфы.

Значение строфы как ощутимой единицы изложения в «Евгении Онегине» находит себе выражение и в некоторых других особенностях текста романа в стихах. Укажу, например, на то, что прямая речь, изредка попадающаяся в тексте «Евгения Онегина», в общем не вступает в конфликт с метрическими границами строфы. В особенности монологические эпизоды «Евгения Онегина» гармонично уложены в строфические рамки. Такова классическая вступительная строфа романа, далее пространные монологи Онегина в 4-й главе и Татьяны в 8-й, начинающиеся не с первой строки строфы, а после вступительных ремарок автора, но заканчивающиеся вместе с концом строфы (см. 4, XVI и 8, XLVII). Ср. такое же соотношение в 6, XXI—XXII (стихи Ленского). В меньшей степени это относится к диалогам. Здесь есть

[33*] Дамский журнал. 1827. № 21. С. 119 прим.

случаи совпадения конца строфы с переходом реплики от одного действующего лица к другому, например 3, I; 3, XVII; 3, XXXIV; реже случается и обратное, то есть возобновление речи того же действующего лица с новой строфой, например 3, V. С другой стороны, диалог в «Евгении Онегине» иногда ведется такими обрывистыми и короткими репликами, что метрические границы строфы здесь становятся совершенно ни при чем, например 8, XVII—XVIII.

То обстоятельство, что рассказ в «Евгении Онегине» ведется «строфами», а каждая новая строфа потенциально является местом нового поворота темы, естественно сказывается и на некоторых лексических явлениях начала строфы. Одним из явлений такого рода нужно считать анафорические начала строф, например 1, X—XI—XII (*Как рано мог он лицемерить — Как он умел казаться новым — Как рано мог уж он тревожить*); 8, XXIV—XXV—XXVI (*Тут был однако цвет столицы — Тут был на эпиграммы падкий — Тут был Проласов, заслуживший*) и пр. Этого рода местоименные, как их можно было бы назвать, анафоры являются выражением того, что с новой строфой в излагаемом предмете отмечается какая-нибудь новая сторона, новая подробность и т. д. Менее выразительны в этом отношении анафоры типа *Мой бедный Ленский!* в 7, VIII и 7, XI, имеющие преимущественно эмоционально-декламационное наполнение. Вообще же следует сказать, что анафора в тексте «Евгения Онегина» характеризует в большей степени не взаимные отношения между строфами, а внутристрофические членения, о чем будет сказано подробнее в своем месте.

С другой стороны, заметной особенностью начала строфы являются частые в нем обращения, знаменующие переломные моменты изложения, переходы от повествовательных эпизодов к автобиографическим и пр. Например: *Волшебный край!* (1, XVIII); *Мои богини! Что вы? Где вы?* (1, XIX); *Друзья мои, что ж толку в этом?* (3, XIII); *Татьяна, милая Татьяна!* (3, XV); *Певец Пиров и грусти томной!* (3, XXX); *Вы согласитесь, мой читатель* (4, XVIII); *Гм! гм! Читатель благородный* (4, XX); *И вы, читатель благосклонный* (7, V); *Кто б ни был ты, о мой читатель* (8, XLIX) и др. Как видно из этих примеров, в большинстве случаев эти обращения в первой строке строфы связаны с переходом к авторским темам, в их чисто литературном аспекте (обращения к читателю) или же в собственно-автобиографическом. Иногда можно проследить, как постепенно подготовляется переход от одного аспекта авторского *я* к другому, как, например, под узаконенным повествовательными традициями обличием «*я* рассказывающего», «*я* литературного» вдруг вырастает самостоятельная автобиографическая тема поэта, придавая с началом новой строфы новое значение первому лицу местоимения. См., например, переход от 1, XXIX к 1, XXX сл. В первой из названных строф заключительные строки:

Я это потому пишу,
Что уж давно я не грешу —

являются всецело еще связанными с обращением от автора-рассказчика к «супругам» и «маменькам», которое заполняет начало строфы. Но в следующей строфе:

Увы, на разные забавы
Я много жизни погубил! —

и дальнейших, кончая XXXIV, *я* выступает уже в собственно-автобиографическом значении. То же можно подметить в 8, XLVIII—XLIX; 1, XVIII—XIX и др. Интересен в этом отношении переход от 3, XIV к 3, XV *(Перескажу простые речи — Татьяна, милая Татьяна!)*, обнаруживающий тесную внутреннюю связь между автобиографической темой поэта и темой автора — участника событий романа, активно переживающего судьбу героини.

Следует далее отметить, что в очень большом числе случаев строфы «Евгения Онегина» начинаются союзами, наречиями, частицами и другими словами с противительным, соединительным или заключительным значением, наглядно демонстрирующим точки преломления тематической кривой «романа в стихах». Таковы, например, стро́фы с начальным *так*, следующие после строфы́ или ряда строф с прямой речью, внутренним монологом и пр.: *Так думал молодой повеса* (1, II); *Так точно думал мой Евгений* (4, IX); *Так проповедовал Евгений* (4, XVII); *Так он писал темно и вяло* (6, XXIII). Строфы с частицей *же* в первом стихе: *Когда же юности мятежной // Пришла Евгению пора* (1, IV); *Когда ж, и где, в какой пустыне, // Безумец, их забудешь ты?* (1, XXXI); *Что ж мой Онегин?* (1, XXXV); *За что ж виновнее Татьяна?* (3, XXIV); *Кого ж любить? Кому же верить?* (4, XXII); *Что ж? Тайну прелесть находила // И в самом ужасе она* (5, VII); *И что ж? Глаза его читали, // Но мысли были далеко* (8, XXXVI). Как видим, в большинстве случаев здесь вопросительная конструкция. Строфы с начальным *но* — их очень много, укажу лишь несколько примеров: *Но, шумом бала утомленный* (1, XXXVI); *Но дружбы нет и той меж нами* (2, XIV); *Но чаще занимали страсти // Умы пустынников моих* (2, XVII); *Но муж ее любил сердечно* (2, XXXIV); *Но день протек, и нет ответа* (3, XXXVI); *Но, получив посланье Тани, // Онегин живо тронут был* (4, XI); *Но изменяет пеной шумной // Оно желудку моему* (4, XLVI); *Но вот багряною рукою* (5, XXV); *Но чай несут — девицы чинно* (5, XXXVII); *Но что бы ни было, читатель* (6, XL); *Но в них не видно перемены* (7, XLV); *Но грустно думать, что напрасно // Была нам молодость дана* (8, XI); *Но те, которым в дружной встрече // Я строфы первые читал* (8, LI) и мн. др. Очень много строф с начальными *и, вот, и вот, меж тем, а, зато, итак*, например: *И снится чудный сон Татьяне* (5, XI); *Вот наш герой подъехал к сеням* (1, XXVIII); *И вот ввели в семью чужую* (3, XIX); *Меж тем Онегина явленье* (3, VI); *А может быть и то: поэта // Обыкновенный ждал удел* (6, XXXVIII); *Зато любовь красавиц нежных // Надежней дружбы и родства* (4, XXI); *Итак она звалась Татьяной* (2, XXV) и т. д. Обилие таких слов, означающих переход к новой

теме по связи или противопоставлению с предыдущей, заставляет искать их привычным взором и там, где их нет, и соответствующим образом воспринимать те места романа, в которых подобный переход лексически не выражен и дан только метрически, например 1, XX; 1, XXXIV; 6, XXVI; 7, XXX и др.

V

Явления, характеризующие границы строфы в «Евгении Онегине», естественно, одновременно характеризуют первый и последний из тех четырех внутренних разделов, на которые распадается онегинская строфа. Но у этих разделов есть также свои положительные метрические приметы и своя специфическая связь с формами речи, употребляемыми в романе [34]. Что касается первого из этих разделов, т. е. первого четверостишия, выделяющегося в онегинской строфе и построенного на перекрестных рифмах, то, как показывает сплошной просмотр текста, оно менее всех прочих разделов онегинской строфы склонно вступать в противоречие с синтаксическими границами и допускает минимальное количество построений, которые, по аналогии с предыдущим, следовало бы называть «внутристрофным» переносом. Вообще для учета соотношений между метрическими и синтаксическими периодами в «Евгении Онегине» следует считаться с тремя типами построений: 1) Метрические границы раздела полностью совпадают с синтаксическим членением речи, например:

В свою деревню в ту же пору
Помещик новый прискакал,
И столь же строгому разбору
В соседстве повод подавал (2, VI).

2) Предложение продолжается и после метрического периода, но связь частей предложения, разделенных метрической границей, не является принудительной. Речь идет о таких предложениях, которые могли бы быть закончены вместе с метрическим периодом, но имеют дополнительные части, синтаксически легко отделяющиеся, например обособления, самостоятельные части слитного или сложного предложения и т. п. Например:

Латынь из моды вышла ныне:
Так если правду вам сказать,
Он знал довольно по-латыне,
Чтоб эпиграфы разбирать,
Потолковать об Ювенале,
В конце письма поставить *vale*

и т. д. (1, VI). Здесь в конце четвертого стиха предложение могло бы быть оконченным. То обстоятельство, что фактически предложение продолжается посредством добавления расчлененных однородных членов и далее (стих 7—8) вступает в сочинительную связь с другим предложением, не создает никакого противоречия

между метром и синтаксисом. Но сама метрическая граница теряет свой замкнутый характер, становится как бы открытым звеном цепи, к которому могут быть присоединены другие самостоятельные звенья. 3) Предложение не кончается и синтаксически не может быть окончено вместе с границей метрического периода, потому что принудительно требует продолжения. Здесь возможны различные частные случаи. Распространенным является обычный стиховой перенос, в результате которого в разные стихи, в нашем случае — в стихи, находящиеся в разных разделах строфы, попадают слова из одного словосочетания, например:

«Ужели», думает Евгений:
«Ужель она? Но точно... Нет...
Как! из глуши степных селений...»
И неотвязчивый лорнет
Он обращает поминутно

и пр. (8, XVII). Разумеется, теснота связи членов данного словосочетания может быть различной. Ср., например:

Татьяна в лес; медведь за нею.
Снег рыхлый по колено ей.
То длинный сук ее за шею
Зацепит вдруг, то из ушей
Златые серьги вырвет с силой

и пр. (5, XIV). Словосочетание *обращает лорнет* является гораздо более тесным, чем *вырвет из ушей* или *серьги из ушей* [34*], но важно то, что в обоих случаях *лорнет* и *из ушей* принудительно требуют продолжения и предложение не может быть окончено на четвертой строке. Слова одного словосочетания могут быть отделены и несколькими строками, например 6, IV:

Вперед, вперед, мои исторья!
Лицо нас новое зовет.
В пяти верстах от Красногорья,
Деревни Ленского, *живет*
И здравствует еще доныне
В философической пустыне
Зарецкий, некогда буян

и пр. Но есть и такие случаи, где никакого переноса как специфического явления стихосложения не существует, но тем не менее принудительно связанные между собой члены предложения оказываются в разных разделах строфы. Это случается там, где соответствующие синтаксические единицы раздвигаются вставными обособлениями, анафорическими репризами и пр., например:

[34*] Ср., например: *Пешковский А. М.* Русский синтаксис в научном освещении. 5-е изд. М., 1935. С. 255 сл. (о различии между слабым и сильным управлением) [35].

В те дни, когда в садах Лицея
Я безмятежно расцветал,
Читал охотно Апулея,
А Цицерона не читал,
В те дни. в таинственных долинах,
Весной, при кликах лебединых,
Близ вод, сиявших в тишине,
Являться Муза стала мне (8, I).

Замкнутость метрического периода даже поддержана здесь анафорой *в те дни* в пятом стихе, но предложение принудительно требует продолжения и заканчивается только на 8-м стихе. По отношению ко всем случаям, в которых предложение не кончается с границей метрического периода, независимо от частных разновидностей, я буду ниже пользоваться термином «внутристрофный перенос», с той, однако, оговоркой, что здесь перенос вовсе не всегда означает в буквальном смысле перенос из стиха в стих, enjambement.

Как уже сказано, первое четверостишие онегинской строфы обнаруживает стремление к возможно более тесному согласованию метрических и синтаксических границ. Соответствующие данные по отношению ко всему основному тексту «Евгения Онегина» можно представить в виде следующей таблицы:

Таблица 1

	1	2	3	4	5	6	7	8	Итого
I	42	30	32	31	29	26	36	34	260
II	7	2	5	—	4	5	4	5	32
III	5	8	4	12	9	13	12	12	75 [35*]

Римские цифры в этой таблице означают установленные выше три основные категории метрико-синтаксических соотношений внутри периода, арабские — обозначают главу. Таблица свидетельствует о решительном преобладании совпадающих построений над переносными. Интересным является крайне редкое употребление построений типа II, с совпадающим, но «открытым» концом периода. Очевидно, самая природа первого четверостишия требует замкнутого метрико-синтаксического построения. Любопытным косвенным подтверждением наблюденному явлению могут служить следующие замечания Б. Томашевского относительно фрагментов сожженной десятой главы «Евгения Онегина», сохранившихся

[35*] При повторном пересчете у меня получились незначительные, в пределах двух-трех единиц, колебания этих итогов, что свидетельствует о возможности разного толкования отдельных частных случаев, в первую очередь, конечно, в пределах первых двух категорий. Во всяком случае, считаю нужным предупредить, что не придаю приведенным цифровым данным никакого специально-математического значения и толкую их исключительно как симптоматические признаки определенной тенденции [36].

преимущественно в виде начальных четверостиший ряда строф[36*]: «⟨. . .⟩ вследствие особенностей синтаксической структуры большей части онегинских строф, — говорит Томашевский, — начальное четверостишие обладает обычно законченностью как грамматической, так и тематической. Обычно подобное четверостишие является как бы кратким изложением содержания всей строфы. Таким образом, если раскрыть «Онегина» на любой странице и начать читать подряд только первые четверостишия строф, часто получается большая связность и стройность, как будто мы читаем цельное стихотворение без всяких пропусков» [37*]. Этим Томашевский объясняет, почему, шифруя текст десятой главы, Пушкин ограничился преимущественно записью именно первых четырех строк каждой строфы. Общее впечатление специфических качеств первого четверостишия подтверждается сравнением приведенных данных с данными по второму четверостишию онегинской строфы. Как показывает следующая таблица, совпадающее построение остается преобладающим и во втором четверостишии, но значительно повышается число переносных построений (открытые концы периода и здесь являются относительно редкими, хотя их и больше несколько, чем в первом четверостишии) [38].

Таблица 2

	1	2	3	4	5	6	7	8	Итого
I	25	21	20	29	21	25	26	20	187
II	5	2	5	2	6	5	10	10	45
III	24 [39]	17	16	12	15	14	16	20	134

Иногда число переносных построений оказывается почти равным (гл. 1) или даже просто равным (гл. 8) числу построений совпадающих, «замкнутых». Все же последние нигде не остаются в меньшинстве, тем более, если объединить их с «открытыми». Нужно также отметить, что размер колебаний в исследуемых соотношениях по главам в общем не велик как в первом, так и во втором четверостишии, так что мы действительно имеем здесь дело с явлением типичным и объективным. Обратимся теперь к более детальному ознакомлению с фактами, представляемыми как совпадающими, так и переносными построениями в пределах первых двух четверостиший онегинской строфы.

Синтаксическая законченность большинства первых и вторых четверостиший в «Евгении Онегине» находит свое выражение не только в интонационной паузе, которой заканчиваются эти четверостишия и которая обозначается соответствующими знаками препинания, но также в особых формах организации речи внутри

[36*] Цитируемые замечания, разумеется, не следует понимать в каком-то абсолютном смысле. Это не «закон», а верно подмеченная тенденция, хотя бы она проявлялась отчетливо только в отдельных случаях.

[37*] *Томашевский Б.* Десятая глава «Евгения Онегина» // Литературное наследство. М., 1934. Т. 16—18. С. 386 [37].

четверостиший. Не требует пространных пояснений и иллюстраций то очевидное обстоятельство, что ни первое, ни второе четверостишия в «Евгении Онегине» почти никогда не представляют собой простого предложения в чистом виде, то есть без однородных и обособленных членов [40]. В качестве исключительно редких примеров такого простого предложения, заполняющего четверостишие целиком, можно привести 5, XXV:

Но вот багряною рукою
Заря от утренних долин
Выводит с солнцем за собою
Веселый праздник именин.

Другой пример — 7, II:

С каким тяжелым умиленьем
Я наслаждаюсь дуновеньем
В лицо мне веющей весны,
На лоне сельской тишины!

В подавляющем большинстве случаев отдельные четверостишия в «Евгении Онегине» представляют собой слитные или сложные предложения, причем явное меньшинство четверостиший заключает в себе больше одного предложения. Если исключить диалогические места, где дробление текста на мелкие предложения вполне естественно, то обычно распадение четверостишия на несколько предложений связывается с интонационным и лексическим параллелизмом, например 4, XXII:

Кого ж любить? Кому же верить?
Кто не изменит нам один?
Кто все дела, все речи мерит
Услужливо на наш аршин?
Кто клеветы про нас не сеет?
Кто нас заботливо лелеет?
Кому порок наш не беда?
Кто не наскучит никогда?

Примеры этого рода хорошо иллюстрируют условность разграничения между сложным предложением и цепью последовательно развертывающихся самостоятельных предложений. В отдельных случаях находим внутри четверостиший и более четкие дробления, например 1, III:

Судьба Евгения хранила:
Сперва *Madame* за ним ходила,
Потом *Monsieur* ее сменил;
Ребенок был резов, но мил.

Такова пунктуация беловой рукописи. В печатной редакции после *хранила* — двоеточие, после *сменил* — точка. Ср. 3, XXXII:

К плечу головушкой склонилась
Сорочка легкая спустилась
С ее прелестного плеча.

В целом «Евгений Онегин» содержит очень немного четверостиший, внутри которых имеются бесспорные, резкие деления на несколько самостоятельных предложений. Типичным является четверостишие, равное предложению, но такому, в котором имеются внутренние членения, внешне выражающиеся в отделительных или соединительных интонациях и в употреблении союзов.

Характерными являются четверостишия с союзами в завершительной четвертой строке, в особенности — с союзами в начале четвертой строки, вроде:

Второй Чадаев, мой Евгений,
Боясь ревнивых осуждений,
В своей одежде был педант
И то, что мы назвали франт (1, XXV).

Ср.:

Своим пенатам возвращенный,
Владимир Ленской посетил
Соседа памятник смиренный,
И вздох он пеплу посвятил (2, XXXVII).

Ср. еще при нескольких предложениях в четверостишии:

Вот пистолеты уж блеснули.
Гремит о шомпол молоток.
В граненый ствол уходят пули
И щелкнул в первый раз курок (6, XXIX).

Ср. с другими союзами: *Владимир и писал бы оды, // Да Ольга не читала их* (4, XXXIV); *Во всем ей веровал беспечно, // А сам в халате ел и пил* (2, XXXIV); *Но в персях то же трепетанье, // И не проходит жар ланит, // Но ярче, ярче лишь горит* (3, XL) и мн. др. Во всех подобных случаях союзы, помимо своей собственной синтаксической функции связывания предложений или отдельных членов предложения, несут на себе также особую функцию, которую можно было бы назвать мелодической и которая состоит в том, что словесными средствами подчеркивается определенное метрическое движение[41]. Будучи употреблены на границе метрического периода, союзы придают этому периоду характер завершенности, замкнутости, исчерпанности. Это значение исчерпанности подчиняет себе разные смысловые оттенки того или иного союза и наслаивается на них в качестве своеобразного стихотворного, поэтического акцента, иногда заглушающего собственное значение союза. В ряде случаев наблюдаем гармонию между этим поэтическим акцентом исчерпанности и собственным значением союза, например когда союз присоединяет к предложению его последнее звено, однородное в том или ином отношении с предшествующими, и потому связан со смысловым оттенком предела, конца. Такое значение свойственно, например, союзу *и*, когда он присоединяет последний момент в последовательно излагаемом ходе событий и мыслей. Ср. 1, III:

Служив отлично благородно,
Долгами жил его отец,
Давал три бала ежегодно,
И промотался наконец.

Здесь мелодическое движение исчерпанности находит себе полное соответствие в смысловом оттенке союза, который, находясь перед последним из сказуемых, указывает, что последовательно описанные действия пришли к концу, исчерпаны. Это, в частности, поддержано словом *наконец* в четвертой строке и сменой несовершенного вида глаголов (*жил*, *давал*) совершенным (*промотался*). Такое же соответствие мелодики и смысла встречаем при *и* в начале последнего члена перечисления, например 2, II:

Везде высокие покои,
В гостиной штофные обои,
Царей портреты на стенах,
И печи в пестрых изразцах.

Здесь союз *и*, находясь перед последним членом перечисления, также имеет объективное замыкающее значение. Легко, однако, заметить, что самое появление *и* в данном контексте подсказано не столько объективным, вещественным содержанием предложения, сколько метрической формой, и именно — привычкой вносить значение исчерпанности в заключительный стих четверостиший онегинской строфы. Ведь на самом деле приведенные четыре строки вовсе не исчерпывают предполагаемую реальную обстановку барского дома, в котором поселился Онегин, и показывают ее только отдельными мазками. В обычном повествовательном строе речи *и* здесь было бы лишним и противоречащим замыслу. Ср. «Египетские ночи», гл. I: «Картины, мраморные статуи, бронзы, дорогие игрушки, расставленные на готических этажерках, — поразили его». Ср. в «Арапе Петра Великого», гл. II: «Обнаженные плотины, каналы без набережной, деревянные мосты повсюду являли недавнюю победу человеческой воли над супротивлением стихий». Приведу еще пример такого же соединения без союза *и* сказуемых из «Пиковой дамы», гл. VI: «Чекалинский останавливался после каждой прокидки, чтобы дать играющим время распорядиться, записывал проигрыш, учтиво вслушивался в их требования, еще учтивее отгибал лишний угол, загибаемый рассеянной рукою». Итак, замыкающее *и* в данном случае, не противореча метру, противоречит описываемой реальности.

Но гораздо чаще наблюдаем конфликт между собственным значением союза и описанным тяготением его к экспрессии замкнутости, исчерпанности. Эти противоречия очень существенны для общего строя речи в «Евгении Онегине». Например, в 2, XXXIII:

Бывало, писывала кровью
Она в альбомы нежных дев,
Звала Полиною Прасковью,
И говорила нараспев —

мы не затруднились бы воспринять *и* четвертого стиха в указанном выше «замыкающем» смысле, как союз, присоединяющий последний член перечисления, если бы не дальнейший текст:

Корсет носила очень узкий,
И русский Н как N французский
Произносить умела в нос, —

который показывает, что в первом четверостишии не три равноправных предложения (*писывала* — *звала* — *говорила*), как может показаться, если следовать инерции метра, и что на самом деле два последние из этих трех предложений (*звала* — *говорила*) представляют несколько более тесное единство, образуя отдельное замкнутое звено в цепи предложений, из которых состоит данная строфа: *писывала* — *звала и говорила* — *носила* — *умела*. Попытка придать этому соединительному *и* значение замыкающего, подсказываемая привычным метрическим восприятием, могла бы в данном случае исказить естественную интонацию строфы, создать несуществующий на деле разрыв между первым и вторым четверостишиями.

Тем не менее интонация исчерпанности, законченности является совершенно неотделимой от текста во многих таких случаях, где со стороны собственно значения можно констатировать лишь обычное соединительное значение союза *и*, связывающее всего два синтаксических члена, т. е. не имеющие объективного оттенка перечислительного или замыкающего союза. Ср. построения вроде: *Блистал Фонвизин, друг свободы, // И переимчивый Княжнин* (1, XVIII) [38*]; *Верней нет места для признаний // И для вручения письма* (1, XXIX); *Но та, сестры не замечая, // В постеле с книгою лежит, // За листом лист перебирая, // И ничего не говорит* (5, XXII); *Был жертвой бурных заблуждений // И необузданных страстей* (4, IX); *Меж тем Онегина явленье // У Лариных произвело // На всех большое впечатленье // И всех соседей развлекло* (3, VI); *Старик Державин нас заметил //*

[38*] *Блистал* вместо логически ожидаемого *блистали* могло бы дать повод для усмотрения в данном случае в значении союза *и* особого «присоединительного» оттенка, заключающегося, по словам академического Словаря русского языка, в том, что союз «присоединяет тот или иной синтаксический член, который не имелся в виду в начале предшествующего». Разницу между обычным соединительным и «присоединительным» значением *и* Словарь иллюстрирует таким примером из «Бэлы» Лермонтова: «*На нем был офицерский сюртук без эполет и черкесская мохнатая шапка* (при соединительном *и* можно было бы ожидать: *на нем были*. . .)» (Словарь русского языка. 7-е изд. М.; Л., 1935. Т. 9. Вып. 1. Стб. 4). Мне кажется, что правильность подобного иллюстрирования «присоединительного» значения *и* можно оспорить. Не проще ли в подобном единственном числе сказуемого при нескольких подлежащих видеть обычное для живой разговорной речи согласование с ближайшим из нескольких членов, само по себе еще ничего не говорящее о том, имелся в виду или нет присоединяемый член в начале предшествующего? Ср. толкования значений присоединительного *и* в кн.: Толковый словарь русского языка. М., 1934. Т. I. Стб. 1123—1125.

И, в гроб сходя, благословил (8, II) и т. д. Во всех этих примерах сочетание союза *и* в начале четвертой строки с содержащимся в той же строке концом метрического периода придает предложению, заключенному в рамки четверостишия, экспрессивный оттенок законченности, исчерпанности, такого изложения, которое доведено до последнего важного пункта. Четвертый стих здесь является как бы ожидаемым завершительным штрихом к картине или характеристике, заполняющим уже заранее отведенное для него языковое пространство. Вот почему восприятие текста «Евгения Онегина» постоянно ищет повода углубить, осложнить логический и синтаксический переход к четвертому стиху от предыдущих, словно для того, чтобы создать известное отталкивание, разбег для усвоения замыкающего стиха и вследствие этого сильнее почувствовать его замыкающий характер. В стихах: *Ее* ⟨т. е. жизни⟩ *ничтожность разумею, // И мало к ней привязан я* (2, XXXIX) — союз *и* в четвертом стихе воспринимается как присоединительный, т. е. как такой, при помощи которого к предыдущему добавляется следствие из него, приблизительно в значении «а потому». В 1, XXXIV: *Держу я счастливое стремя. . . // И ножку чувствую в руках* — тот же союз кажется приблизительно равным по значению «и благодаря этому», «и потому». Вполне отчетливо такое значение союза *и* в 2, IV: *Ярем он барщины старинной // Оброком легким заменил; // И раб судьбу благословил* [39*]. Тот факт, что в тексте это вовсе не всегда прямо и наглядно выражено, что мыслимые логические звенья изложения не навязываются читателю, а представляются часто лишь возможностями, извлекаемыми из противопоставления метра и синтаксиса, как раз и делает язык «Евгения Онегина» таким свежим и острым, отчетливым и запоминающимся. Полевой мимоходом сказал об «Евгении Онегине», что это будет «поэтический Лабрюер», «рудник для эпиграфов» [40*]. Вследствие этой отточенности и законченности текста у метрических концовок роман Пушкина действительно всегда «хочется» цитировать, его «хочется» знать наизусть. Ср. интересную заметку в записной книжке Блока: «Запомнить перечитыванье „Онегина“. „Онегина“ целиком следует выучить наизусть» [41*].

[39*] С этой точки зрения цензурная замена прижизненных изданий: *Мужик судьбу благословил* — искажала текст романа не только с идеологической стороны, но и со стороны метрики и языка [42].

[40*] Моск. телеграф. 1830. № 6. С. 241. Выражение «рудник эпиграфов» повторено в применении к «Горю от ума» Белинским в его статье об «Евгении Онегине» (Отеч. зап. 1844. Т. XXXVII. Критика. С. 53).

[41*] Записные книжки Ал. Блока. Л., 1930. С. 85.

VI

Теснота связи языкового материала внутри четверостиший и замкнутый характер последних иллюстрируются и многими другими явлениями в языке «Евгения Онегина». Так, например, в ряде случаев метрические границы сжимают в одно стройное целое материал, заключающий те или иные синтаксические противоречия, которые в обычной книжной речи были бы нетерпимы, но в тексте «Евгения Онегина», наоборот, приобретают часто даже особую выразительность, представляясь поэтическим перерождением обиходной, спонтанной и живой речи. Примером может служить 2, II:

Почтенный за́мок был построен,
Как за́мки строиться должны:
Отменно прочен и спокоен,
Во вкусе умной старины.

Параллелизм причастного предиката при связке в первом из заключенных здесь предложений (*был построен*) с предикатами, выраженными прилагательными (*прочен и спокоен*) и предложной конструкцией (*во вкусе*) в двух последних предложениях, создает несоответствие между ними со стороны видового значения. Видовое значение предиката в третьей и четвертой строках можно назвать перфективным — здесь нечто изображено в своих постоянно пребывающих признаках, как результат процесса, который сам не показан. По существу, конечно, и выражение *был построен* вовсе не обнаруживает желания автора указать на самый процесс постройки замка, и о постройке говорится только как о результате известного процесса. Но это затемнено вследствие выбора противоречивых формальных средств: связка *был* при краткой форме причастия мешает воспринять последнее в отвлечении от значения прошедшего времени, что является необходимым условием перфективности[42*]. В метрической оправе начального четверостишия онегинской строфы это противоречие, являющееся таковым только с точки зрения логически расчлененного книжного синтаксиса, может служить примером поэтической переработки средств живого, свободного и непринужденного языкового общения.

Разного рода мелкие отклонения от стандартной схемы книжного синтаксиса в пределах одного или двух четверостиший подряд встречаются в тексте «Евгения Онегина» довольно часто. Приведу еще два-три примера. В начальной строфе романа вторая строка (*Когда не в шутку занемог*) представляет невозможное в книжной речи опущение подлежащего. В начальном четверостишии второй строфы романа, если рассуждать с точки зрения

[42*] Ссылка на то, что *построен* для пушкинского времени может служить, в качестве «усечения», эквивалентом нашему *построенный* или *построенным*, здесь, конечно, была бы неуместна.

правил книжного синтаксиса и в его терминологии, приложение отделено от подлежащего обособленным деепричастным оборотом, что создает совершенно своевольную конструкцию. В 3, XIV инерция метрической формы позволяет автору по мере отхода от первого стиха, содержащего предикат (*перескажу*), так далеко отойти от его вещественного значения, что прямыми дополнениями при *перескажу* оказываются не только *детей условленные встречи*, но также *разлука* и даже *слезы примиренья*. Вслед за этим читаем: *Поссорю вновь*, причем прямое дополнение к *поссорю* выясняется лишь из следующей строки: *Я поведу их под венец*. На всех подобных фактах, открывающихся в тексте «Евгения Онегина» лишь при очень настороженном, преднамеренном его чтении, сказываются особые права поэтического синтаксиса, пока еще недостаточно изученные, но требующие своего изучения в непременной связи с анализом метрической формы.

Одним из типических построений для заключительного стиха четверостишия следует признать заполнение этой строки обособленным оборотом, часто содержащим приложение. Например: *Съезжались недруги и други, // Охотники до похорон* (1, LIII); *Читаю только старой няни, // Подруге юности моей* (4, XXXV); *Близ Ольги в думу погрузился, // Довольный мщением своим* (6, I); ⟨. . .⟩ *но ей // Не хорошо на новоселье, // Привыкшей к горнице своей* (7, XLIII) и т. д. Любопытно обособленное приложение, вступающее в противоречие с формами согласования, в 2, XXXIV:

Под вечер иногда сходилась
Соседей добрая семья,
Нецеремонные друзья ⟨. . .⟩

Далее, необходимо указать на частые случаи бессоюзных перечислительных конструкций, при которых внутренняя связь материала поддерживается параллелизмом между членами перечисления, например:

Два дня ему казались новы
Уединенные поля,
Прохлада сумрачной дубровы,
Журчанье тихого ручья (1, LIV).

Необыкновенно выразительными являются многочисленные в «Евгении Онегине» бессоюзные перечислительные фигуры внутри четвертой строки четверостишия, типа: *Его душа была согрета // Приветом друга, лаской дев* (2, VII); *Детей условленные встречи // У старых лип, у ручейка* (3, XIV); *Она бесчувственно-покорна; // Не шевельнется, не дохнет* (5, XV); *Какое томное волненье // В моей душе, в моей крови!* (7, II); *Взгляну на дом, на этот сад* (7, XVI); *Стихи без меры, по преданью, // В знак дружбы верной внесены, // Уменьшены, продолжены* (4, XXVIII); *Ямщик сидит на облучке // В тулупе,*

в красном кушаке (5, II); *Играла жизнь, кипела кровь* (6, XXXII); *За полку книг, за дикой сад* (8, XLVI) и др. В ближайшем родстве с подобными параллелизмами стоят бессоюзные сочетания типа: *Бранятся бабы, кучера* (7, XXXII). Здесь мы опять касаемся недостаточно изученной области специфических законов поэтического синтаксиса, о которых я надеюсь сказать кое-что в другом месте [43*].

Вряд ли нужно пространно говорить о значении анафоры как явления, поддерживающего метрическую целостность периода и по существу представляющего собой внешнее выражение этой целостности. Виды внутристрофных анафор в «Евгении Онегине» очень разнообразны. В редких случаях анафора захватывает все четверостишие целиком или выходит за границы четверостишия. Таковы анафоры: в третьем четверостишии 7, XIX четыре стиха подряд начинаются союзом *и*; в 8, XXV, где семь стихов подряд начинаются предлогом *на*; в 3, XVI три последних стиха первого четверостишия начинаются подряд союзом *и*. То же имеем во втором четверостишии 8, XXIX и в третьем четверостишии 2, XI. Далее следуют многочисленные анафоры, объединяющие отдельные моменты разных членений онегинской строфы, например первый и пятый стих, пятый и девятый стих и т. п., в самых различных комбинациях. Примерами могут служить: 2, VIII (*Он верил* в начале первого и пятого стихов); 4, XIII (*Когда бы* — *Когда б* в первом, третьем и пятом стихах); 1, XXIII (*Всё* в начале стихов пятого, девятого, тринадцатого); далее, 4, XXII; 4, XXVII; 7, XLV; 8, XXXII и мн. др. Особым типом следует признать анафоры, представляющие собой разные формы того же слова, например: *И вы, красотки молодые* — *И вас покинул мой Евгений* (1, XLIII); *Тому уж нет очарований, // Того змия воспоминаний, // Того раскаянье грызет* (1, XLVI) и т. п. Многочисленны в «Евгении Онегине» случаи, представляющие собой соединение анафоры с параллелизмом, например: *О сенокосе, о вине, // О псарне, о своей родне* (2, XI); *Он полетел, он у крыльца. // Он с трепетом к княгине входит* (8, XXII); *Благодарю за наслажденья, // За грусть, за милые мученья, // За шум, за бури, за пиры, // За все, за все твои дары* (6, XLV). Ср. *ни* в 5, XXII и мн. др.

Теснота и стойкость внутренних метрических членов строфы ярко характеризуются также в параллельных построениях типа: *Откажут — мигом утешался; // Изменят — рад был отдохнуть* (4, X); ср.: *Он знак подаст — и все хлопочут; // Он пьет — все пьют и все кричат* и пр. (5, XVIII). Не редкость встретить и

43* Сознательно, чтобы не усложнять свою тему, оставляю без рассмотрения вопрос об особых ритмических эффектах, зависящих от разного ритмического построения подробных перечисленных фигур, например от того, делится ли данный стих мужской или женской цезурой ровно пополам или на неравные части и т. д.[43]

«заполняющий» материал в виде сентенций, побочных замечаний и т. п., точно так же как это наблюдалось при анализе построения строфы в целом. См. употребление авторских скобок в первом четверостишии 6, XXIII, в четвертой строке 8, XXXII. Ср. вводный стих третьего четверостишия в 5, XXXVI: *И, кстати, я замечу в скобках, // Что речь веду в моих строфах* и пр. Классическим примером картинного заполнения метрического пространства являются стихи 3—4 в 1, XVI: *Морозной пылью серебрится // Его бобровый воротник.* Интересными являются также несколько случаев, в которых параллельное построение синтаксических членов обрывается на замыкающей строке четверостишия и, миновав эту метрическую границу, появляется снова уже в следующем метрическом периоде. См. особенно 5, XVII:

Еще страшней, еще чуднее:
Вот рак верхом на пауке,
Вот череп на гусиной шее
Вертится в красном колпаке,
Вот мельница в присядку пляшет

и т. п. В четвертой строке, тесно примыкающей к третьей, анафорическое *вот* отсутствует, но оно снова появляется, по миновании метрической границы, уже в пятом стихе [44].

Всему сказанному о единстве и замкнутости метрического периода нисколько, разумеется, не противоречит большое число переносов между первыми двумя четверостишиями, а также между вторым четверостишием и третьим. В подавляющем большинстве случаев внутристрофные переносы тесно связаны с различными стилистическими эффектами и особыми заданиями изложения. Приведу несколько наиболее интересных случаев этого рода. Очень часто внутристрофный перенос связан с резким переломом в тоне изложения. Этот перелом является тем сильнее выраженным, что создаваемое им несовпадение синтаксических и метрических границ значительно повышает ощутимость последних и останавливает, замедляет внимание на переломном моменте. Ср., например, 2, XXXVIII:

И там же надписью печальной
Отца и матери, в слезах,
Почтил он прах патриархальный...
Увы! на жизненных браздах
Мгновенной жатвой поколенья

и пр. Здесь перенос мотивирован многоточием и восклицанием *увы!* Многоточие является одним из самых примитивных и в то же время самых естественных способов нарушения метрической границы, ср.: *Все в Ольге... но любой роман* и пр. (2, XXIII); *Мой модный дом и вечера... // Что в них?* (8, XLVI) и др. Но восклицательные обороты могут иметь и иные синтаксические связи. Ср. 3, VIII:

И дождалась. Открылись очи;
Она сказала: это он!
Увы! теперь и дни, и ночи,
И жаркий, одинокий сон,
Всё полно им 〈...〉

Здесь перенос является следствием не столько самого восклицания *увы!*, сколько тесно с ним связанного перечислительно-разделительного предложения, отмеченного большой эмоциональной напряженностью: *и дни — и ночи — и — жаркий — одинокий — сон*, а далее обобщающее подлежащее всё в начале нового метрического периода. Ср. такое же *всё* после переноса в 2, XV, строка 5. В 7, XIII то же восклицание *увы* выступает в переносе в соединении с обособленными приложениями, которые даны параллелизмами:

Увы! подруга стольких лет,
Ее голубка молодая,
Ее наперсница родная,
Судьбою вдаль занесена,
С ней навсегда разлучена.

Подчеркнутая напряженность, драматичность изложения, достигаемые при посредстве внутристрофных переносов, особенно хорошо иллюстрируются строфами, в которых перенос является основным принципом связи метрических периодов, соединяя не только четверостишия, но и отдельные стихи. Например, 5, XXI:

Спор громче, громче! вдруг Евгений
Хватает длинный нож, и вмиг
Повержен Ленской: страшно тени
Сгустились; нестерпимый крик
Раздался...

В этих стихах намеренно стерты все метрические границы, вплоть до границ между отдельными стихами. Это не может не быть результатом сознательного стремления найти соответствующие внешние средства для содержания данного места, в котором описывается кульминационный момент сна Татьяны, заставляющий ее в ужасе проснуться. В 6, III внутристрофный перенос между первым и вторым четверостишием находит свое продолжение в двух подряд стиховых переносах, также представляющих собою соответствие тому взволнованному и тревожному состоянию Татьяны, о котором здесь идет речь:

До глубины души своей
Она проникнута; не может
Никак понять его; тревожит
Ее ревнивая тоска

и т. д.[45] Отмечу далее частые ретардации на местоименных и наречных словах, которые приобретают в переносах особую силу;

например: 〈...〉 *прямо* ***перед ней***, *// Блистая взорами, Евгений* (3, XLI); *Позвольте: может быть, угодно // Теперь узнать вам* ***от меня***, *// Что значит именно родные* (4, XX); *Когда ж падучая звезда // По небу темному летела // И рассыпалася* — ***тогда*** *// В смятеньи Таня торопилась* (5, VI); *И для Татьяны* ***наконец*** *// Его с разрозненной Мальвиной* и пр. (5, XXIII); *В одно собранье // Он едет. Лишь вошел,* ***ему*** *// Она навстречу* (8, XXXIII); *Дверь отворил он. — Что ж* ***его*** *// С такою силой поражает?* (8, XL); *Стоит Истомина;* ***она***, *// Одной ногой касаясь пола* (1, XX) и др.[46] Другим типическим явлением можно считать отнесение особенно важного, значительного или выразительного слова в следующую строку по окончании метрического периода (то есть в пятую или девятую), например 6, XXXVI:

Друзья мои, вам жаль поэта:
Во цвете радостных надежд,
Их не свершив еще для света,
Чуть из младенческих одежд,
Увял!

Ср. на том же месте в предыдущей строфе *Убит!..*, но без внутристрофного переноса. Ср. далее 8, XLVII: *Я вышла замуж. Вы должны, // Я* ***вас прошу*** *меня оставить.* В 1, XXVIII на это выделяющееся место в начале пятого стиха поставлен последний в цепи предикатов: *Расправил волоса рукой, //* ***Вошел***. Особенно интересны случаи отнесения в новую строчку собственного имени героя, например: *Ты видишь, дело о письме // К Онегину* (3, XXXV); *Вот ближе! скачут... и на двор // Евгений!* (3, XXXVIII). В «Евгении Онегине» вообще можно подметить тенденцию к употреблению собственного имени героя в начале нового метрического периода, например: 1, II; 1, V; 1, XVII; 2, VI и др. Связь семантического веса слова, кончающего метрический период, с наличием внутристрофного переноса, является вполне обнаженной в следующем примере:

Простите, игры золотые!
Он рощи полюбил густые,
Уединенье, тишину,
И ночь, и звезды, и *луну* —
Луну, небесную лампаду

и пр. (2, XXII). Ср. 2, X: *Как мысли девы простодушной, // Как сон младенца, как луна // В пустынях неба безмятежных,* — где слово *луна* в конце четвертого стиха, и в частности после троекратного *как*, также является подчеркнутым в экспрессивном отношении. Укажу еще на сходное экспрессивное усиление слова *очи* в 5, XXX и 5, XXXIV. Наконец, вряд ли случайным является совпадение метрической границы и слова *хандра*, образующего перенос в 1, XXXVIII:

Недуг, которому причину
Давно бы отыскать пора,
Подобный английскому *сплину*,
Короче: русская *хандра*
Им овладела понемногу

и т. д. Сознательное противопоставление русского *хандра* английскому *сплин* [ср. далее *Хандра ждала его на страже* (1, LIV)] получает дополнительную силу и делает это просторечное слово [44*] особенно экспрессивным оттого, что оно поставлено в метрически сильном месте и участвует во внутристрофном переносе.

Не останавливаясь на других, более мелких особенностях, связанных с внутристрофными переносами, отмечу теперь, что метрические границы внутри строфы нередко подчеркнуты в тексте «романа в стихах» и некоторыми специфическими явлениями лексики. Именно, в пограничных в метрическом отношении местах оказываются размещенными слова, во-первых, сознательно подчеркиваемые автором в их собственно лексическом качестве и, во-вторых, несущие на себе ту разговорно-бытовую стихию языка романа, которая является самой заметной чертой его поэтического словаря. В первом отношении интерес представляют, например, следующие факты:

Второй Чадаев, мой Евгений,
Боясь ревнивых осуждений,
В своей одежде был педант
И то, что мы назвали франт (1, XXV).

Слово *франт* здесь выдвинуто в его собственно номинативном качестве, но также как известный факт в истории русской лексики [45*], подобно тому как в следующей строфе с намеренным задором говорится об отсутствии в русском языке лексических эквивалентов западным *панталоны*, *фрак*, *жилет*. Интересно, что механизм онегинской строфы поставил это слово в положение, в котором оно замыкает четверостишие. Ср. далее 6, IX, стих 8: *Сказал, что он всегда готов*. Выражение *всегда готов* подчеркнуто самим Пушкиным и набрано было курсивом. Это значит, что оно употреблено здесь Пушкиным в его фразеологическом качестве,

---

44* По происхождению *хандра* есть просторечный вариант грецизма *ипохондрия*.

45* Очень интересная в отношении бытовой истории статья о *франте* помещена в «Новом словотолкователе» Яновского. Слово «франт» здесь объяснено: «Тоже, что и Петиметр», а затем дается бытовой портрет молодого, развращенного светского человека, который «живет в тоне своего века под законами самовластной моды», «торжествует в будуарах», «приделывает рога мужьям», «живет без всякой цели, без нравственяости» и т. д. Статья заканчивается словами: «Скольких слез стоили сии люди матерям, мужьям, кредиторам!» ([*Яновский Н. М.*] Новый словотолкователь, расположенный по алфавиту. СПб., 1806. Ч. III. Стб. 1060—1062). Ср. статью «Петиметр» (Там же. Стб. 319 сл.). Это, конечно, не значит, что Пушкин считал Чаадаева «франтом» в таком смысле.

как ходячее выражение определенных бытовых условий, как принятое выражение согласия на дуэль. Ср. в «Выстреле»: «⟨...⟩ выстрел ваш остается за вами; я *всегда готов* к вашим услугам». В четвертом стихе 4, XXIX таким же курсивом выделена альбомная цитата: «*В любви до гробовой доски*», в восьмом стихе 5, XXVII — заглавие французской песенки[47]. С другой стороны, обращает на себя внимание разговорно-бытовая лексика и непринужденные фразеологические обороты, в большом количестве встречающиеся в пограничных местах четверостиший, типа: *И молча он повесил нос* (6, XIV); *Признаться: то-то б одолжил!* (8, XXXVIII); *И здравый толк о том, о сем* (6, VIII); *Проказам матушки Зимы* (7, XXX); *Теперь ревнивцу то-то праздник!* (6, XII); *И молвит: то-то был поэт!* (2, XL); *Быть может, на беду мою* (3, XXVIII); *То есть, умел судить о том* (1, VII); *Не видя тут ни капли толку* (5, XVI); *Девчонки прыгают заране* (5, XXVIII) [46*]; *Ужель и впрямь и в самом деле* (6, XLIV); *Или (но это кроме шуток)* (4, XXXV); *Не тут-то было* (6, XIII) и мн. др.[48] Сюда же — цитатное латинское выражение «*Sed alia tempora!*» (6, VII, в начале пятого стиха), парафраза из Батюшкова «*Под сень черемух и акаций*» (6, VII) и т. д. Само собою разумеется, что лексический материал соответствующего стиля вовсе не прикреплен исключительно к метрическим границам внутри строфы, а разлит по всему тексту «Евгения Онегина». Но важно указать на ту особую выразительность, которую он приобретает в связи с метрическими особенностями «романа в стихах». Существенный смысл этих особенностей состоит в том, что они создают в тексте романа множественность метрически ощутимых границ. Весь текст «Евгения Онегина» как бы пронизан сильными метрическими положениями. Это превращает лексический материал соответствующих частей строфы как бы в потенциальные «крылатые слова», сообщает ему потенциальную фразеологичность; ср., например: *Одет, раздет и вновь одет* (1, XXIII); *Забав и роскоши дитя* (1, XXXVI); *Язык Петрарки и любви* (1, XLIX); *Как Чацкий, с корабля на бал* (8, XIII) и т. п. Это же обстоятельство делает подчеркнутым, ярко запечатлевающимся в восприятии и в памяти широко использованный в романе разговорно-бытовой лексический пласт, теряющий уже в самом тексте романа свои обыденные стилистические качества и приобретающий качества п о э т и ч е с к о й экспрессивности[49]. Племянник поэта Дмитриева воздавал хвалу своему знаменитому родственнику за то, что тот «первый начал говорить в них ⟨т. е. в [своих] баснях и сказках — *Г. В.*⟩ языком светского общества, и первый проложил путь языку Онегина» [47*]. В истори-

---

[46*] Напомню текст 23-го примечания к «Евгению Онегину»: «В журналах удивлялись, как можно было назвать *девою* простую крестьянку, между тем как благородные барышни, немного ниже, названы *девчонками*!»

[47*] *Дмитриев М. А.* Мелочи из запаса моей памяти. М., 1869. С. 115.

ческом отношении это, несомненно, правильно. Ср. замечание Батюшкова: «⟨. . .⟩ остроумные, неподражаемые сказки Дмитриева, в которых Поэзия в первый раз украсила разговор лучшего общества» («Речь о влиянии легкой Поэзии на язык») [48*]. Это правильно в том отношении, что Дмитриев был одним из первых русских поэтов, сумевших практически показать возможность поэтического употребления повседневного «светского» языка [49*].

И все же, если не стоять только на почве исторической филиации поэтического стиля, «Евгений Онегин» и сказки Дмитриева — это небо и земля. У Дмитриева «разговор лучшего общества» применен как материал для салонной поэзии [51]. В «Евгении Онегине» столичный разговорный язык в его полной и непреднамеренной житейской реальности переплавляется просто в язык поэзии, без всяких ограничительных эпитетов, в русский поэтический язык [52]. Превосходно выразил это ощущение от языка «Евгения Онегина» один из современников Пушкина: «⟨. . .⟩ у него именно, — пишет этот современник о Пушкине, — кажется, было целию оставить на этом произведении печать совершенной свободы и непринужденности. Он рассказывает вам роман *первыми* словами, которые срываются у него с языка и в этом отношении „Онегин“ есть феномен в Истории Русского языка и стихосложения» [50*]. В этом поэтизировании «первых» сорвавшихся с языка слов большая роль принадлежит метрической форме «Евгения Онегина» и ее удивительной согласованности как с общим замыслом романа, так и с его языковыми средствами [53].

Нам остается теперь рассмотреть некоторые факты языка «Евгения Онегина», связанные с заключительной частью онегинской строфы, то есть с двустишием, состоящим из 13 и 14 стихов, объединенных парной мужской рифмой.

VII

Таблица совпадения и расхождения синтаксических и метрических границ в последнем членении онегинской строфы, то есть в месте соприкосновения третьего четверостишия и заключительного двустишия, представляет некоторые характерные

48* *Батюшков К.* Опыты в Стихах и Прозе. СПб., 1817. Ч. I. С. 9.

49* Кое-где в стиле «Евгения Онегина» можно усмотреть и прямую зависимость от манеры Дмитриева. Совершенно бесспорным является указание Тынянова на прием «пересчета имен» в «Путешествии NN в Париж и в Лондон» Дмитриева и в 8 гл. «Евгения Онегина», строфа XXXV (*Тынянов Ю.* Указ. соч. С. 96—97). Можно указать еще на соответствующее место в «Графе Нулине»: *С ужасной книжкою Гизота* и т. д.[50]

50* Моск. вестн. 1828. Ч. VIII. № V. С. 120—121.

отличия от приведенных ранее данных по первым двум четверостишиям. Именно, эта таблица содержит следующие данные:

Таблица 3

	1	2	3	4	5	6	7	8	Итого
I	15	14	19	15	9	15	20	11	118
II	22	18	10	13	12	13	13	18	119
III	17 [54]	8	11	15	21	16	19	20	127

Число переносов здесь несколько меньше, чем в месте соприкосновения второго и третьего четверостиший (134), но превышает число переносов в месте соприкосновения первых двух четверостиший (75). Но обращает на себя внимание значительно возросшее число случаев II рода — 119 при 32 для границы между первыми двумя четверостишиями и при 45 для границы между вторым и третьим четверостишиями. Соответственно понижается число случаев I рода — 118 при 260 и 187 [55]. Эти соотношения находят себе естественное объяснение в краткости, лаконичности изучаемого теперь последнего членения онегинской строфы, состоящего всего из двух строк. Две строки — слишком тесный предел для самостоятельных предложений. Неудивительно, что часто вместо самостоятельных предложений, отделенных от предшествующего текста паузой, здесь появляются предложения, представляющие собой продолжение предшествующего текста, но сохраняющие в то же время обусловленную метрической формой синтаксическую целостность и законченность. Скорее удивительно другое — наличие сравнительно большого числа случаев, в которых заключительное двустишие представляет собой вполне самостоятельный член изложения и отделено полной паузой от предшествующего текста, например: *Исчезло счастье юных лет, // Как на лугах ваш легкой след* (1, XXXI); *Старик, имея много дел, // В иные книги не глядел* (2, III); *Сей Грандисон был славный франт, // Игрок и гвардии сержант* (2, XXX); *Привычка свыше нам дана: // Замена счастию она* (2, XXXI); *Владимир сухо отвечал // И после во весь путь молчал* (3, V); *Быть может, на брегах Невы // Подобных дам видали вы* (3, XXII); *Так одевает бури тень // Едва рождающийся день* (4, XXIII); *Онегин за столом сидит // И в дверь украдкою глядит* (5, XVII); *К окну Онегин подошел // И про себя ее прочел* (6, VIII); *Отселе, в думу погружен, // Глядел на грозный пламень он* (7, XXXVII) и мн. др. Уж и эти примеры, далеко не исчерпывающие соответствующего материала, убедительно свидетельствуют о том, что заключительное двустишие строфы в «Евгении Онегине» потенциально обладает способностью легко отделяться от предшествующего текста и превращаться в нечто самостоятельное как с точки зрения синтаксических связей, так и в тематическом отношении. Не случайно в этих двустишиях находим столько обособленных от остального текста замечаний кстати,

афоризмов, эпиграмматических сентенций, потенциальных пословиц и поговорок и т. д.[51*]

Эта тенденция двустрочной концовки к обособлению в качестве самостоятельного, независимого члена рассказа подкреплена и оправдана как ее метрическими свойствами, так и применяемыми для нее средствами словесного выражения. Что касается метрических свойств концовки, то прежде всего следует указать, что оба стиха ее очень тесно, плотно примыкают один к другому. В этом отношении большое значение принадлежит парной мужской рифме, которая является своего рода «замко́м» онегинской строфы. В отсутствии такого «замка» заключается одно из существенных отличий от онегинской строфы того вида четырнадцатистрочной строфы, который был применен Баратынским в поэме «Бал» [52*]. Парная мужская рифма, создавая тесное единство двух заключительных стихов онегинской строфы, в то же время поддерживает внутри этого единства расслоение на две симметричные части, граница между которыми никогда не перестает ощущаться. Таким образом оба стиха концовки являются метрически «сильными» местами. Это, между прочим, сказывается в почти полном отсутствии междустрочных переносов внутри концовки онегинской строфы. Такие переносы являются редчайшим исключением в «Евгении Онегине», например: *Все да, да нет; не скажет да-с // Иль нет-с* (2, V); *Потом разговорился вновь // Про Ольгу: такова любовь!* (4, XLIX). Это, пожалуй, единственные два случая переносов внутри концовок на весь текст «Евгения Онегина», да и то второй из них сомнителен [53*]. С этим связано и то обстоятельство, что заключительный стих строфы, если только он не отделен от предыдущего полной паузой, никогда не распадается уже больше внутри себя на самостоятельные, замкнутые предложения. Конечно, здесь не имеются в виду многоточия, прерывающие речь посредине последнего стиха, например: *Слова и взор волшебниц сих // Обманчивы... как ножки их* (1, XXXIV); *О нем два сердца, может быть, // Еще грустят... На что грустить?..* (7, XIV) — или: ⟨...⟩ *и у окна // Сидит она... и все*

[51*] Ср. наблюдения Л. Гроссмана (Указ. соч. С. 137—140) [56].

[52*] Метрическая схема этой строфы, представляющей собой также четырехстопный ямб, такова: *АббА вГвГ ддЕ жЕж*, где прописные буквы обозначают женский стих, а строчные — мужской [57].

[53*] В данном случае перенос понимается в узком и исконном смысле, который, в частности, непременно предполагает, что переносимая в следующий стих часть фразы не должна занимать целой строки и не должна совпадать с цезурой. Последнее условие для четырехстопного ямба естественно отпадает. Но следует подчеркнуть, что самое явление переноса исконно считалось явлением, присущим только многостопным стихам. См. определение переноса у Остолопова: «Погрешность в сложении шестистопных, особенно Ямбических, стихов; состоит в том, когда недоконченный смысл в одном стихе оканчивается *в начале* последующего, не достигнув пересечения или когда, прейдя за пересечение, прерывается не в самом конце второго стиха» (*Остолопов Н.* Словарь Древней и Новой поэзии. СПб., 1821. Ч. II. С. 364).

она! .. (8, XXXVII). Другое дело — после точки в предшествующем стихе. В этих случаях Пушкин несколько раз очень эффектно пользуется возможностью раздробления последнего стиха на части. Например: ⟨...⟩ *окны мелом // Забелены. Хозяйки нет. // А где, Бог весть. Пропал и след* (6, XXXII); *А под подушкою пуховой // Девичье зеркало лежит. // Утихло все. Татьяна спит* (5, X); *Она глядит ему в лицо. // «Что с вами?» — Так. — И на крыльцо* (6, XIX). Но последний стих отделен от предпоследнего точкой или иной глубокой паузой в сравнительно немногих случаях, например 8, XXXVI [58]; 6, XXIII; 3, XXVIII и некоторых других. Не оговариваю здесь особо уже разобранные выше случаи переноса из строфы в строфу.

Теснота связи между обоими стихами концовки [59] в нескольких случаях создает интересные семантические эффекты, основанные на соединении внутри концовки посредством сочинительной конструкции слов с контрастным значением. Например, 1, III: *Слегка за шалости бранил, // И в Летний сад гулять водил.* Здесь форма синтаксической связи и метрическое единство, заключающее внутреннее деление на симметричные части, как бы подсказывают понимание действий, выраженных словами *бранил* и *гулять водил* как действий одинакового качества, одного морально-психологического смысла. В действительности же параллелизм этих действий мотивирован в романе иронически [60]. Несколько иное столкновение слов разного семантического плана можно констатировать в 2, VI: *Всегда восторженную* ***речь // И кудри*** *черные до плеч* [54*]. Вообще следует заметить, что легкая отделяемость концовки от предшествующего текста, тот особый метрический поворот, в котором она находится по отношению к первым трем четверостишиям, приводит к тому, что с восприятием концовки связывается ожидание чего-то неожиданного, не вытекающего прямо из текста первых двенадцати строк. Это отчетливо сказывается в особом чувстве свежести и остроты, с которым воспринимаются, например, концовки 1, V; 2, X; 2, XXXII; 3, IV и др. Последний случай интересен тем, что представляет собою отступление в речи не автора-повествователя, что было бы обычным, но героя. Укажу также на 1, XI, где отмеченный поворот концовки нашел свое выражение в многоточии после двенадцатого стиха:

Добиться тайного свиданья...
И после ей наедине
Давать уроки в тишине! [55*]

[54*] Эта манера восходит к Карамзину. См. в «Моей исповеди»: «Приехав в Лейпциг, мы спешили познакомиться со всеми славными Профессорами — и Нимфами» и т. д. (*Карамзин.* Соч. М., 1820. Т. VII. С. 192; обращаю внимание на знак тире!).

[55*] Многоточие находится в беловом автографе первой главы, но в прижизненных изданиях было заменено запятой, как и воспроизводился этот стих до сих пор во всех изданиях до изд. 1936 г. (Academia).

Концовки часто являются в «Евгении Онегине» тем пунктом, где ломается линия взаимоотношений между повествовательным и личным, авторским планом изложения. Ср., например, обращение к обобщенному читателю: *Чего ж вам больше?* в 1, IV, после чего следует строфа, начинающаяся: *Мы все учились понемногу*. Ср. ввод биографического материала в 1, XVIII; 4, XVIII; 4, XXIV. Ср. далее случаи вроде: *Позвольте мне, читатель мой, // Заняться старшею сестрой* (2, XXIII); *Но наш герой, кто б ни был он, // Уж верно был не Грандисон* (3, X); *Письмо готово, сложено. . . // Татьяна! для кого ж оно?* (3, XXI); *Теперь мы в сад перелетим, // Где встретилась Татьяна с ним* (4, XI); *Современем отчет я вам // Подробно обо всем отдам* (6, XLII); *Шишков, прости: // Не знаю, как перевести* (8, XIV); *Вот вам письмо его точь в точь* (8, XXXII); авторское замечание в скобках: *Что похвалить мы в нем должны* (6, XXVI) и мн. др. Эти примеры показывают, что концовка представляла определенные удобства для переломов в повествовании, для ввода личных авторских тем, напоминаний о себе как рассказчике, попутных замечаний о героях и происшествиях с ними и т. д. Понятным, далее, является и то обстоятельство, что неоднократно в концовках мы встречаем экспрессивно выдвинутые слова и фразеологические выражения, преимущественно из того разговорно-фамильярного круга, о котором говорилось выше, например: *Когда же чорт возьмет тебя?* (1, I); *Да вот! . . какой же я болван! // Ты к ним на той неделе зван* (4, XLVIII); *Резва, беспечна, весела, // Ну точно та же, как была* (6, XIII); *E sempre bene, господа* (8, XXXV); *Пишите оды, господа* (4, XXXII); *Ура! // Давно б (не правда ли?) пора!* (8, XLVIII). Здесь же можно указать еще на цитатное двустишие в 4, XXXVIII, на цитату в заключительном стихе 2, XII, на отдельные реплики вне диалога, заполняющие концовки 5, XXI; 6, XXIII, и т. д. Во всех этих примерах стремление концовки к тематическому, семантическому и синтаксическому обособлению проявляется с полной наглядностью.

Как указано, однако, выше, концовка слишком невелика по объему для того, чтобы она всегда могла отделяться от предыдущего текста глубокой паузой. Столь же часто концовка представляет собою предложение, присоединенное тем или иным способом к предыдущему, и еще чаще (см. таблицу 3) — принудительно требуемое продолжение предыдущего. Эта связь концовки с предшествующим текстом находит себе характерное внешнее выражение в различных лексических и синтаксических явлениях, к описанию которых я теперь перехожу.

Одним из таких явлений, имеющим очень широкое распространение, является употребление соединительного или противительного союза в начале первого стиха концовки. Союз *и* в таком употреблении обычно имеет присоединительное значение, с большей или меньшей силой обособления по отношению к предшествующему тексту. Типичен, например, случай 4, XXVI:

Уединясь от всех далеко,
Они над шахматной доской,
На стол облокотясь, порой
Сидят, задумавшись глубоко,
И Ленской пешкою ладью
Берет в рассеяньи свою.

Сильная степень обособленности по отношению к предшествующему тексту и экспрессия исчерпанности, отточенного предела речи, свойственная союзу в положении перед метрической границей (см. об этом выше), — вот основные условия стилистического эффекта подобной концовки. Можно привести ряд более или менее аналогичных случаев, например: *И ревом скрыпок заглушен // Ревнивый шопот модных жен* (1, XXVIII); *Как женщин, он оставил книги, // И полку с пыльной их семьей, // Задернул траурной тафтой* (1, XLIV); *Нам просвещенье не пристало, // И нам досталось от него // Жеманство — больше ничего* (2, XXIV); *И часто целый день одна // Сидела молча у окна* (2, XXV); *И за столом у них гостям // Носили блюды по чинам* (2, XXXV); *И сам не знает поутру, // Куда поедет ввечеру* (4, X); *И смело — вместо belle Nina — // Поставил belle Tatiana* (5, XXVII); *И молча обмененный взор // Ему был общий приговор* (8, XXVI); *И тихо слезы льет рекой, // Опершись на руку щекой* (8, XL) и т. д. Так построенным двустишием заканчивается и весь роман:

Блажен, кто праздник жизни рано
Оставил, не допив до дна
Бокала полного вина,
Кто не дочел ее романа
И вдруг умел расстаться с ним,
Как я с Онегиным моим.

В нескольких случаях *и* в начале предпоследнего стиха получает еще подкрепление в *и* перед последним словом последнего стиха, например в последней строфе первой главы: *И заслужи мне славы дань — // Кривые толки, шум и брань!* Ср. еще: *И обновила наконец // На вате шлафор и чепец* (2, XXXIII); *И им сулили каждый год // Мужьев военных и поход* (5, IV). Интонация исчерпанности, замкнутости остается в силе и тогда, когда двустишие начинается повествовательно-эпическим *и*, природа которого заключается, наоборот, в том, что оно начинает, открывает рассказ и потому возможно только после точки или вообще глубокой паузы. Между тем и такому *и* сообщается оттенок чего-то заканчивающего в таких, например, случаях:

И между тем луна сияла
И томным светом озаряла
Татьяны бледные красы,
И распущенные власы,
И капли слез, и на скамейке

Пред героиней молодой,
С платком на голове седой,
Старушку в длинной телогрейке;
И все дремало в тишине
При вдохновительной луне (3, XX).

Ср. в предыдущей строфе (3, XIX):

«⟨. . .⟩ Я. . . знаешь, няня? . . влюблена».
— Дитя мое, Господь с тобою! —
И няня девушку с мольбой
Крестила дряхлою рукой.

В этих примерах значение *и* в предпоследнем стихе строфы колеблется между повествовательным и присоединительным.

Противительные союзы в начале предпоследнего стиха строфы большей частью употребляются после глубокой паузы или многоточия, например: *Рожок и песня удалая. . . // Но слаще, средь ночных забав, // Напев Торкватовых октав* (1, XLVIII); *И слезы, тайных мук отраду — // Но ныне видим только в ней // Замену тусклых фонарей* (2, XXII); *Письмо для милого героя. . . // Но наш герой, кто б ни был он, // Уж верно был не Грандисон* (3, X); *Стихи введут в употребленье: // Но я. . . какое дело мне? // Я верен буду старине* (3, XXXVIII); *Не разойтиться ль полюбовно? . . // Но дико светская вражда // Боится ложного стыда* (6, XXVIII); *Жена ж его была сама // От Ричардсона без ума* (2, XXIX) и др. Изредка встречаются *но, а* и в более близком соединении с предшествующим текстом, например 8, III:

И молодежь минувших дней
За нею буйно волочилась.
А я гордился меж друзей
Подругой ветреной моей.

Интересно, что в беловой рукописи «Евгения Онегина» в последнем случае вместо *а* читается *и* [56*]. Противительное значение *а* здесь очень ослаблено. Однако замыкающая интонация и экспрессия исчерпанности изложения остаются в полной силе и здесь, как во всех предыдущих примерах. Следует тут же отметить, что иногда противительное значение остается вообще ничем не выраженным, но естественно предполагается самим текстом заключительного двустишия, вследствие его глубокого интонационного обособления по отношению к предшествующему тексту. Так, в 1, VII: *Отец понять его не мог, // И земли отдавал в залог* — по существу означает «но отец понять его не мог» и пр.

Нередким является анафорическое употребление союзов в двустишии, то есть употребление одинакового союза в начале каждой из двух заключительных строк, например: *И в залу высыпали все, // И бал блестит во всей красе* (5, XXXVII). При этом

[56*] См.: Пушкин и его современники. Пб., 1922. Вып. XXXIII—XXXV. С. 31.

необязательным является полное тожество самого значения союза, например: ⟨. . .⟩ *здесь мой кум, // Погрейся у него немножко! // И в сени прямо он идет, // И на порог ее кладет* (5, XV), где в первом случае значение союза колеблется между повествовательным и присоединительным, а во втором является обычным соединительным. В большом количестве можно было бы, далее, привести примеры на употребление союза только в последней строке, которая в этих случаях становится в разнообразные отношения то к одной предшествующей строке, то ко всему предшествующему тексту, то резко обособляется в самостоятельную единицу изложения. Ср., например: 1, VIII; 2, VI; 2, VII; 3, XII; 6, X и др. Часто в заключительной строке встречаются внутристрочные анафоры типа: *И юный жар, и юный бред* (2, XV) — или с другими служебными словами: *Ни мотыльками, ни пчелой* (2, XXI); *Ни общих мнений, ни страстей* (8, XI); *Мечтой о дальней стороне, // О чудной ночи, о луне* (7, III); *Про дождь, про лен, про скотный двор* (3, I) и др.

Наконец, есть немало двустиший, верхняя метрическая граница которых не обозначена ни глубокой паузой, ни соединительными или противительными союзами, но тем не менее находит себе своеобразное выражение в строении предложения, заканчивающего строфу. Очень часто заключительное двустишие строфы выступает в качестве так или иначе обособленного синтаксического привеска к предшествующему тексту, например к последнему стиху третьего четверостишия, который отделен союзом или иным способом от того, за чем он следует. Ср. построения типа: *И рогоносец величавый, // Всегда довольный сам собой, // Своим обедом и женой* (1, XII), где в двустишии заключено обособленное определение, распространенное однородными членами. Вообще обособлениям принадлежит очень большая роль в синтаксической организации концовок, в особенности же — обособленным приложениям. Ср.: *Его любви младую повесть, // Обильный чувствами рассказ, // Давно не новыми для нас* (2, XIX); *То был, друзья, Мартын Задека, // Глава халдейских мудрецов, // Гадатель, толкователь снов* (5, XXII); *Бостон и ломбер стариков, // И вист, доныне знаменитый, // Однообразная семья, // Все жадной скуки сыновья* (5, XXXV). Очень интересным примером роли обособленного приложения в концовке является заключительный стих 2, I: *И сени расширял густые // Огромный, запущенный сад, // Приют задумчивых Дриад.* Строго расчлененное, почти протокольное описание предметов, составляющих пейзаж, который описывается в этой строфе, исчерпывается на 13 строке. Остающееся незаполненным метрическое пространство превращается в повод для синтаксического привеска, каким оказывается приложение «придаточного» и вместе с тем «объяснительного» характера [57*],

---

[57*] См.: *Шахматов А. А.* Синтаксис русского языка. Л., 1925. Вып. 1. С. 273; Л., 1927. Вып. 2. С. 148.

то есть именно такое, какое представляет собой очень широко применяемый материал поэтического языка: приложение не стандартное, а свободно соединенное со словом, к которому относится, и вместе с тем являющееся как бы объяснением этого слова, раскрытием и углублением его значения. Ср. целую цепь таких объяснительных приложений, насыщенных большим поэтическим содержанием, в 8, IV:

Как часто по брегам Тавриды
Она меня во мгле ночной
Водила слушать шум морской,
Немолчный шопот Нереиды,
Глубокой, вечный хор валов,
Хвалебный гимн отцу миров.

Известную аналогию такому соединению обособленных приложений представляет соединение обособленных обстоятельственных слов или выражений по отношению к глаголу, как в 1, VIII: *За что страдальцем кончил он // Свой век блестящий и мятежный // В Молдавии, в глуши степей, // Вдали Италии своей,* — построение, очень характерное для концовки онегинской строфы. В ряде случаев концовка сохраняет свою самостоятельность по отношению к остальному тексту строфы вследствие того, что содержит наиболее важный для всей строфы или значительного ее пространства синтаксический член, к которому медленно подводит читателя предшествующий текст. Таковы, например, долго ожидаемые предикаты, появляющиеся в концовках после того, как ранее дана длинная цепь подлежащих; см. 2, XX и 5, XIX. В последнем случае перечисление подлежащих заканчивается итоговым *всё* [58*], с которого и начинается концовка.

В ряде случаев метрическая функция концовки оправдана тем, что она содержит последнее звено перечислительной цепи, причем иногда здесь в заключительной строке имеется союз *и*, иногда же никакого замыкающего слова нет; см., например, 1, XXXII; 4, VIII; 5, XXV; 5, XXVI, наконец, знаменитую строфу 7, XXXVIII: *Балконы, львы на воротах // И стаи галок на крестах.* Можно еще указать на анафорические построения типа: *Вздыхать о сумрачной России, // Где я страдал, где я любил, // Где сердце я похоронил* (1, L); на случаи, где начальное слово концовки является анафорой по отношению к предшествующему тексту, например: 2, X; 3, XV; 6, XXXIV; 8 XX; ⟨7⟩, XXII и др., на некоторые параллелизмы, как *Благословен и день забот, // Благословен и тьмы приход!* (6, XXI) [61].

58* Считаю совершенно правильным указание А. М. Пешковского, что такие перечисляемые подлежащие при *всё* невозможно рассматривать как приложения к *всё*. См.: *Пешковский А. М.* Русский синтаксис в научном освещении. 5-е изд. М., 1935. С. 382.

*

«ГОРЕ ОТ УМА» КАК ПАМЯТНИК РУССКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ РЕЧИ

В тексте «Горя от ума», как и всякого иного выдающегося произведения художественной литературы, язык отражен трояко — как живая речь, как литературная норма и как произведение искусства. Соответственно этому возникают три круга лингвистических проблем, исследователь каждой из которых вправе смотреть на текст «Горя от ума» как на свой материал. Так, в этом тексте давно уже с полным правом видят один из важнейших источников для истории живого московского говора, как он сказывался в обиходе московского барского круга в начале XIX века. С неменьшими основаниями мы смотрим на «Горе от ума» как на замечательный памятник истории русского литературного языка, наравне с баснями Крылова особенно ярко отразивший претворение известных фактов русского просторечия в составной элемент общерусской национальной языковой нормы. Наконец, «Горе от ума» есть также общепризнанный высокий образец русской художественной речи, одно из наиболее замечательных достижений русского языкового мастерства. Именно в последнем отношении изучается язык «Горя от ума» в настоящем опыте [1*].

[1*] Из множества книг и статей, посвященных Грибоедову и его комедии, к этой теме примыкает только работа В. А. Филиппова «Проблемы стиха в „Горе от ума“» (М., 1926; отдельный оттиск из журнала „Искусство“, 1925. Т. II. С. 146—175) и отчасти книга Н. К. Пиксанова «Творческая история „Горя от ума“» (М.; Л., 1928. С. 155—180, 340—341); ср. статью «Грибоедов-мастер» в книге того же автора «Грибоедов: Исследования и характеристики» (Л., 1934. С. 283—290). Вообще же литература по языку «Горя от ума» и его различным проблемам невелика и небогата содержанием. См.: *Куницкий В. Н.* Язык и слог комедии «Горе от ума»: К столетию со дня рождения А. С. Грибоедова. 4 января 1795 г. — 4 января 1895 г. // Отчет о состоянии коллегии Павла Галагана. С 1-го октября 1890 г. по 1-е октября 1894 г. Киев, 1894. С. 159—215; *Истомин В.* Главнейшие особенности языка и слога произведений Александра Сергеевича Грибоедова. 1795—1829 г. // Рус. филол. вестн. 1894. Т. XXXI. № 1—2. Педагогич. отд. С. 56—84; *Шаблиовский П.* Язык действующих лиц комедии «Горе от ума» // Рус. яз. в сов. школе. 1929. № 4. С. 64—78; *Каменев В. Н.* Язык комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума». М., 1930 (Науч. тр. Индустр.-пед. ин-та им. К. Либкнехта. Сер. соц.-эк. Вып. 12); *Чистяков В. Ф.* Словарь комедии «Горе от ума» Грибоедова. Смоленск, 1939. Вып. I (отзыв И. Фалева см.: Рус. яз. в школе. 1939. № 5—6. С. 146—148); *Чистяков В. Ф.* Язык комедии «Горе от ума» А. С. Грибоедова // Изв. Воронежск. пед. ин-та. 1940. Т. VII. Вып. 2. С. 17—34; *Литвинов В. В.* Изучение языка комедии «Горе от ума» в школе // Рус. яз. в школе. 1940. № 4. С. 49—56. Отзывы критиков и исследователей о языке «Горя от ума» полнее всего представлены в своде Н. К. Пиксанова в примечаниях к тексту комедии: *Грибоедов А. С.* Полн. собр. соч. СПб., 1913. Т. II. С. 303—335 (Акад. б-ка рус. писат. Вып. 8) [1].

I

Исходным пунктом такого изучения должен быть взгляд на язык «Горя от ума» как на язык произведения драматического, и притом стихотворного. Драматический язык в своем построении подчинен общим законам драматического искусства, которое есть прежде всего искусство, воплощаемое в формах сценического действия. Подобно тому как драматическое произведение вообще обладает своим истинным бытием только в его сценическом воплощении, так и язык драмы есть язык, в его подлинной сущности и полноте постигаемый нами только тогда, когда он формирует сценическое действие, вместе с ним развертываясь во времени. Основная единица сценической речи в последнем отношении есть реплика[2*]. Актеры на сцене играют, разумеется, и тогда, когда сами не говорят, например когда слушают, как говорят их партнеры. Но общая окраска сценической речи и самый способ ее восприятия существенно зависят от того, какому именно персонажу и в какой последовательности принадлежат произносимые в каждую данную минуту слова, так как одно и то же слово в разных устах звучит по-разному, не говоря уже о том, что самый предмет речи и соответствующие средства выражения у различных персонажей могут не совпадать. Поэтому переход речи от одного персонажа к другому есть смена характера этой речи, сопровождаемая сменой сценических положений и новым поворотом в раскрытии сценического образа. Именно в этом смысле можно говорить о смене реплик как важнейшей пружине в развитии сценического действия.

Все это требует от исследователя пристального внимания к структуре реплики во всех подробностях ее внешней формы и ее внутреннего назначения. Это в особенности относится к реплике драматического произведения в стихах. Стихотворная речь состоит из так или иначе соизмеримых членений (стих, стопа, слог), и это делает реплики стихотворного драматического текста особенно ощутимыми со стороны их протяжения во времени. Реплики «Горя от ума» представляют в этом отношении очень богатое

[2*] Под репликой здесь понимается цельное высказывание отдельного персонажа, не прерываемое словами других персонажей. Таких реплик в «Горе от ума» всего 685 [2]. Можно понимать реплику и иначе. Так, В. А. Филиппов в названной работе «Проблемы стиха в „Горе от ума"» (с. 20 прим. 23) ограничивает понятие реплики рамками явления, иными словами, считает, например, речь, начинающуюся в одном явлении, но кончающуюся в другом, за две реплики. Таких реплик в тексте «Горя от ума» Филиппов насчитывает 696. Так как заметные изменения сценических положений возможны и без смены явления, то для целей данного изложения удобнее было следовать такому пониманию реплики, которое не зависит от рамок явления. Но, как показывает самая незначительность в разнице общего числа реплик, существенного практического значения это различие во взглядах на реплику не имеет [3]. О реплике вообще, как композиционной единице комедии, см.: *Пиксанов Н. К.* Творческая история «Горя от ума». М.; Л., 1928. С. 229 сл.

разнообразие форм. Мы наблюдаем здесь реплики, протяженность которых колеблется в границах от одного слога в стихе, разбитом между двумя или несколькими репликами, или даже цельного стиха в один слог, до обширных тирад, максимальной длительностью в 65 стихов (монолог Чацкого, заканчивающий собой III акт). Принимая пока различные формы неполного стиха за одно и оставляя до времени в стороне все разнообразие форм примененного в «Горе от ума» разностопного ямба, так называемого вольного стиха, в общем итоге находим в комедии пятьдесят шесть типов реплик, различающихся своей протяженностью [4]. Понятно, что это число сильно возрастет, если учитывать бесконечное разнообразие подробностей, с которыми связана структура каждого отдельного стиха внутри реплики. Короткие реплики естественно преобладают. Самые частые — это именно реплики в неполный стих (200 из 685), затем следуют реплики мерой в один стих (134), затем в два (70), три (43) и четыре стиха (31) [5]. Чтобы легче было судить о том, как тщательно и умело воспользовался Грибоедов разнообразными средствами русской речи для своего художественного замысла, стоит указать, что среди самых коротких реплик его комедии есть несколько односложных, которые представляют собой с фонетической стороны не что иное, как шумные согласные в слоговой функции, имитирующие различного рода экспрессивные звуки-междометия бытовой речи. Это реплика Фамусова *Тс!* (1, 56) [3*] и дважды повторяющаяся в пределах одного стиха (III, 559) реплика *Шш!* Первая из этих двух последних реплик приходится при этом на слабую долю стопы, именно: *Наталья Дмитриевна. Вот он! Графиня внучка. Шш! Все. Шш! Хлестова. Ну как с безумных глаз* ⟨...⟩ и т. д. На слабую долю стопы приходится также слоговое *сс!* в двух репликах, занимающих стих и более (III, 299 и IV, 308) [4*]. Встречаем и более удобное для стихотворного применения междометие *гм* (III, 572) с слоговым сонорным согласным, который забавно применен также в примечательных репликах Тугоуховского: *о! хм!*; *и-хм!*; *а! хм?*; *э, хм?* (III, 304, 306, 486, 488). Реплики длительностью больше 15 стихов, за одним-двумя исключениями, встречаются не чаще одного раза каждая на всем протяжении комедии [8]. Это и понятно, так как за известным пределом различия в длительности реплик воспринимаются непосредственным чувством только при их более или менее значительных размерах, а реплики с близкими протяженностями звучат одинаково. Однако все эти естественные свойства комедийного стихотворного языка, а именно обилие наиболее кратких реплик и редкая повторяемость

[3*] Текст цитируется по академическому изданию 1913 г. под ред. Н. К. Пиксанова, с подновлением орфографии, подлинный вид которой для данной статьи не имеет значения (указывается акт и стих) [6].

[4*] Ср. в «Борисе Годунове» Пушкина:

Молчать! молчать! дьяк думный говорит;
Ш-ш — слушайте! [7]

реплик с большой протяженностью, в подлинном произведении искусства проявляются не только механически, одной своей количественной стороной. Им, несомненно, принадлежит здесь также известная художественная функция, и как раз «Горе от ума» содержит много очень интересных примеров такого рода.

Прежде всего совершенно очевидно, что протяженность отдельных реплик, и даже отдельных систем реплик, мотивирована в «Горе от ума» характером персонажей, а также и ходом самого действия. Не удивительно, что самые длительные реплики принадлежат в комедии Чацкому и что персонаж, реплики которого ни разу не превышают двух слогов, это Тугоуховский. С последним соперничает лишь лакей Чацкого, единственная реплика которого (IV, 309) заключается в обрываемом на втором слоге слове *Каре. . .* (то есть, очевидно: «Карета Чацкого»). Каждое из главных действующих лиц драмы естественно должно, хотя бы только в отдельных случаях, выказать свой характер в более или менее пространной реплике. Но шестеро главных действующих лиц «Горя от ума» группируются в данном отношении так, что получается, может быть, и не предумышленная, но с объективной стороны вполне несомненная симметрия. Именно, длиннее всех говорят Чацкий и Фамусов, основные антагонисты всего действия, короче всех из числа шестерых — Молчалин и Скалозуб, лица, которым в центральной интриге драмы принадлежит или преимущественно (первому), или всецело (второму) страдательная роль, а середину занимают Софья — центральный персонаж, отношением к которому определяется весь ход действия, и ее наперсница Лиза [9]. Пространные монологи-проповеди Чацкого не только характеризуют его как пылкого оратора — моралиста и сатирика, но, сверх того, естественно проистекают из функции этого персонажа как выразителя авторской точки зрения [5*]. Подобные же пространные реплики Фамусова мотивированы не только его театральной маской болтуна и сплетника, но также и тем, что он излагает антагонистический автору образ мыслей, чувствований и действий с наибольшей полнотой и тем дает повод и материал для филиппик Чацкого. С этой стороны нельзя не видеть следствия прямого композиционного задания в том, что центральное пространство второго акта занято двукратной полемикой Фамусова и Чацкого, причем в первом случае их монологи непосредственно сменяются один другим, а во втором следуют на очень близком расстоянии. Более случаен, но все же должен быть отмечен и тот факт, что вторые монологи в точности совпадают по протяженности, занимая по 57 стихов [11].

С другой стороны, немногословность речей Молчалина и Скалозуба также вполне соответствует сценическим характерам этих пер-

---

[5*] Вспомним поражающее своей меткостью замечание Пушкина в письме к Бестужеву 25 января 1825 г. о том, что в «Горе от ума» умное действующее лицо — Грибоедов. На то же в сущности указывает и Белинский в своей статье о «Горе от ума» 1839 г.[10]

сонажей. Из числа действующих лиц комедии, фамилии которых представляют собой живую внутреннюю форму, связанную с идеей речи, Молчалин в этом смысле наиболее прозрачен. В самом деле, есть сцены, в течение которых он вообще не произносит ни слова (д. I, явл. 3, в котором он впервые показывается зрителям, и д. II, явл. 10), а в подавляющем большинстве остальных реплики его обычно составляют неполный стих, затем один или полтора стиха, в редких случаях достигают трех стихов, один раз — шести стихов (в беседе с Чацким; III, 191—196) и только дважды, оба раза в объяснениях с Лизой, то есть в сценах наибольшей активности этого персонажа, вырастают в небольшие монологи [6*]. Краткость реплик Скалозуба всецело гармонирует с грубоватой отрывистостью его речи и входит как существенная подробность в его сценическую маску. Что касается второстепенных персонажей, то краткость их реплик не нуждается в толковании, точно так же как пространность реплик Репетилова, очевидно, формирует весь его сценический облик. По ходу действия Репетилов появляется в доме Фамусова уже в самое время разъезда гостей для того, чтобы послужить каналом, через который до Чацкого доходит пущенная на его счет сплетня. Но со стороны своего собственного характера фигура Репетилова не вмещается в рамки фамусовского бала только вследствие своей многоречивости, и именно это дает Репетилову особое место в галерее гротескных образов III акта.

Очень выразительны в «Горе от ума» и отдельные скопления однотипных по протяженности реплик. Такими скоплениями в комедии являются только короткие реплики. Реплики протяжением в три стиха и свыше являются в «Горе от ума» не более двух раз подряд. Сюда отнесем и упомянутые два монолога Фамусова и Чацкого во II акте. Иными словами, в «Горе от ума» нет обмена длинными речами и монологами, хотя в комедийной традиции, как русской, так и французской, это встречается [7*]. Однако и короткие реплики скопляются в «Горе от ума» в очевидной связи с развитием самого драматического действия, а не просто как комический прием, завещанный традицией. Обращу внимание на некоторые случаи скопления реплик в неполный стих. Первый случай такого рода встречаем в самом начале комедии (I, 15—17): *Голос Софьи. Который час? Лизанька. Всё в доме поднялось. // София (из своей комнаты). Который час? Л. Седьмой, осьмой, девятый. // С. (оттуда же). Неправда.* Здесь смена полустишных

6* Любопытно, что Белинский считал последний монолог Молчалина в IV акте художественной ошибкой Грибоедова [12].

7* См., например, сцену Улиньки и Марины в «Чудаках» Княжнина (д. II, явл. 1), сцену Графа и Лизы в «Говоруне» Хмельницкого (явл. 3), Агаты и Лизы в «Шалостях влюбленных» его же (д. I, явл. 1). У Мольера таким примером могут служить сцены Альсеста и Филинта (д. I, явл. 1) и в особенности Арсинои и Селимены (д. III, явл. 5) в «Мизантропе» и т. д. Вообще следует сказать, что традиция допускала гораздо большее количество пространных реплик и, что особенно важно, у большего числа персонажей, чем это мы находим в «Горе от ума» [13].

реплик находится в непосредственной связи с тем, что диалог происходит между персонажами, не видящими друг друга и, следовательно, не беседующими, а только обменивающимися необходимыми вопросами и ответами, причем вопросы тавтологичны, а это вызывает тожественность метрической формы не только вопросных, но и ответных реплик.

Иной характер имеет скопление подобных реплик в II, 408—411. Здесь шесть реплик в неполный стих, следующих подряд, причем вторая представляет собой конец одного стиха и начало другого. Это то место комедии, в котором на сцене с криком появляется Софья, испуганная падением Молчалина с лошади. Предшествующие два явления, занятые сценой Фамусова, Чацкого и Скалозуба, отличаются напряженностью идейной борьбы, но по внешнему действию статичны. В них вторая из упомянутых пар монологов Фамусова и Чацкого, каждый в 57 стихов, всего несколько одиночных реплик в один стих и ни одной реплики в неполный стих на пространстве в 220 стихов. И вот после такого спокойного и длинного эпизода внезапное появление Софьи, ее громкие восклицания, ее обморок, волнение, которое порождает ее появление в Чацком, неудоумение Скалозуба со стороны своего драматургического эффекта находят себе естественное выражение в серии коротких, быстро сменяющихся, как бы перебивающих одна другую, отрывистых реплик (II, 408 сл.): *С о ф и я (бежит к окну). Ах! Боже мой! упал, убился! — (Теряет чувства). Ч а ц к и й. Кто? // Кто это? С к а л о з у б. С кем беда? Ч. Она мертва со страху! // С к. Да кто? откудова? Ч. Ушибся обо что?* Замечательно, что и начальная реплика Софьи, составляющая почти полный стих (в нем не хватает лишь одного заключительного ударного слога), состоит из одних отрывочных восклицаний, как если б это было четыре коротких реплики, произносимых подряд одним и тем же действующим лицом.

Опять по-другому обставлено скопление реплик в неполный стих в третьем случае, именно в сцене Софьи и Г. Н., кладущей начало интриге против Чацкого (III, 436 сл.): *Г. Н. (подходит). Вы в размышленьи. // С. Об Чацком. Г. Н. Как его нашли, по возвращеньи? // С. Он не в своем уме. Г. Н. Ужли с ума сошел? // С. (помолчавши). Не то, чтобы совсем. . . Г. Н. Однако есть приметы? // С. (смотрит на него пристально). Мне кажется. Г. Н. Как можно в эти леты!* В этом случае смена реплик характеризуется замедленным темпом. Софья говорит неторопливо, сначала в задумчивости, затем — взвешивая каждое слово, осторожно обдумывая возможные последствия внезапно явившегося у нее плана мести Чацкому, причем такой характер ее речи только оттеняется еще резче возрастающей настойчивостью назойливых вопросов заинтригованного Г. Н. Несколько ниже игра на быстром чередовании кратких реплик возобновляется в диалоге Г. Н. и Г. Д., представляющем собою вторую стадию распространения сплетни. Стих, с которого начинается этот диалог (III, 447), разбит на целые четыре реплики, все — вопросительной интонации и, разумеется, очень ко-

роткие, не более ⟨четырех⟩ слогов каждая: *Г. Н. Ты слышал? Г. Д. Что? Г. Н. Об Чацком? Г. Д. Что такое?* Быстрота смены этих вопросов и сжатость их сразу вводит зрителя в атмосферу того, что́ вслед за тем происходит на сцене, где в несколько мгновений многолюдная толпа оказывается охваченной пожаром сплетни, возникшим, как из искры, из случайной обмолвки Софьи. Общее напряжение поддерживается, помимо прочего, бессмысленным и упрямым спором Фамусова и Хлестовой о количестве крепостных душ у Чацкого (следует подряд шесть реплик в неполный стих и без перерыва четыре реплики в один стих; III, 553—558), и, наконец, при появлении Чацкого все затихает на трех максимально кратких междометных репликах, представляющих собою в двух случаях уже упоминавшийся слог из шумного согласного, и эффектно заключающих весь этот блестяще разработанный сценический эпизод: *Вот он. — Шш! — Шш!* [14]

Мы видим, следовательно, что те своеобразные фигуры, в которые складываются в «Горе от ума» скопления тожественных или однородных реплик, всякий раз мотивированы драматургически, с применением все новых, разнообразных средств драматургического искусства. К соответствующим заключениям приводит также анализ фигур иного рода, например анализ скоплений однострочных реплик (II, 129 и 154), реплик в стих с неполным стихом (III, 203) и др. Но еще интереснее то многообразие способов, какими осуществляется в «Горе от ума» соединение соседних реплик как отдельных элементов, из сочетания которых слагается связное целое драматургического текста.

II

Всякая новая реплика так или иначе связана с тем, что ей предшествует, но эта связь может быть разной природы [15]. Так, она может обнаруживаться просто в том, что происходит на сцене в момент произнесения данной новой реплики. Эта реплика может быть не чем иным, как введением в развитие действия известного нового мотива, что особенно часто имеет место с появлением на сцене лица, ранее на ней не находившегося, т. е. со сменой так называемого явления. Ср., например, II, 188: *Ф а м у с о в. Сергей Сергеич, к нам сюда-с* и т. д., что составляет начало 5 явления II акта; или начало 2 явления III акта, когда появляющаяся на сцене Лиза предупреждает Софью, что сейчас к ней придет Молчалин (III, 134). Но такой же поворот действия, выражающийся в появлении реплики, которая содержит новый мотив, возможен и без смены явлений. Так, диалог Софьи и Чацкого в 1 явлении III акта очевидно меняет свой характер со стиха III, 19, когда активность в ведении диалога переходит от Чацкого к Софье. До тех пор Чацкий руководил диалогом, «допрашивая» Софью, а с этого момента (*Хотите ли знать истины два слова?*) вопросы начинает задавать Софья. Новая реплика может служить также выражением такого поведения действующего лица, какое опреде-

ляется тем, что данное действующее лицо в ходе сценического действия увидело, узнало, почувствовало что-нибудь новое. Словесная реакция персонажа на развивающееся из предшествующих новое сценическое положение снова возможна как в начале, так и в середине явления, например I, 447: *Ф а м у с о в. Вот и другий* или II, 409: *Ч а ц к и й. Она мертва со страху!;* III, 385: *Ч а ц к и й. Не поздоровится от эдаких похвал* ⟨...⟩ и мн. др. Нередко подобные реплики представляют собой явное или скрытое aparté, то есть выражение мысли и чувства по поводу узнанного, воспринятого, адресуемое не к присутствующим на сцене партнерам персонажа, а к самому себе, например II, 396: *Ф а м у с о в. Уж втянет он меня в беду* или III, 219: *Ч а ц к и й. С такими чувствами! с такой душою // Любим! . .* и др.

Но гораздо чаще новая реплика так или иначе связана не просто с тем, чтó происходит на сцене, и с тем, чтó делают действующие лица, но также и с тем, чтó они г о в о р я т. Реплики, представляющие собой реакцию на сказанное партнером, чрезвычайно разнообразны по своим функциям. Это может быть ответ на вопрос, возражение, одобрение, разъяснение к сказанному, проявление эмоции по поводу сказанного и т. д. Ср., например, I, 153: *Ф а м у с о в. Что за история? С о ф и я. Вам рассказать? Ф. Ну да*; I, 316: *Ч а ц к и й.* ⟨. . .⟩ *И вот за подвиги награда! // С. Ах; Чацкий, я вам очень рада*; II, 415: *Л.* ⟨. . .⟩ *Он об землю и прямо в темя. // С к а л о з у б. Поводья затянул, ну, жалкий же ездок;* II, 482: *С к.* ⟨. . .⟩ *Так для поддержки ищет мужа. // С. Ах, Александр Андреич, вот, // Явитесь, вы вполне великодушны* ⟨...⟩; III, 270: *Н а т а л ь я Д м и т р и е в н а. Все рюматизм и головные боли. // Ч а ц к и й. Движенья более. В деревню, в теплый край;* IV, 60: *Р е п е т и л о в* ⟨...⟩*И разразит меня Господь. . . // Ч. Да полно вздор молоть* и т. д. Во всех этих случаях новая реплика представляет собой выражение того, что думает или чувствует персонаж по поводу услышанного непосредственно от партнера, с его слов, а иногда, как в последнем из приведенных примеров, и по поводу самого характера речи партнера. Очень часто эти реплики начинаются словами, обозначающими то или иное обращение к партнеру, особенно часто — именительный падеж в звательной функции и формы повелительного наклонения, например I, 96: *С. Позвольте, батюшка, кружится голова* ⟨...⟩; I, 200: *Ф. Боюсь, сударь, я одного смертельно*⟨...⟩; IV, 86: *Ч. Послушай! ври, да знай же меру* ⟨...⟩; IV, 223: *З а г о р е ц к и й. Извольте продолжать* ⟨...⟩ и т. д. Здесь возникает много вопросов, очень важных для анализа драматургической техники и независимо от ее связи с данными языка. Сюда относится, например, вопрос о том, сколько лиц участвует в диалоге, и если, к примеру, их трое, то обращена ли новая реплика к лицу, произнесшему предшествующую реплику, или же к третьему из присутствующих, и т. п. Ср., например, в «Горе от ума» случай параллельных реакций двух лиц на слова третьего (II, 408—409, 452, 502), а также обращения двоих сразу к одному (II, 150—152), приведенное уже выше обращение Софьи

к Чацкому по поводу слов Скалозуба (II, 483) и др. Не вдаваясь в подробное рассмотрение всего этого материала, здесь я не могу, однако, не коснуться такого вида новой реплики, какой она принимает, когда представляет собой продолжение предыдущей реплики того же персонажа, на время прерванной кем-нибудь из партнеров. Возникающие таким путем вставные реплики могут служить толчком для продолжения прерываемой реплики, как, например, I, 343: *Ч. Вы помните? вздрогнём, что скрипнет столик, дверь. . . // С. Ребячество! Ч. Да-с, а теперь, // В седьмнадцать лет вы расцвели прелестно* ⟨. . .⟩; или III, 202: *Молчалин. ⟨. . .⟩ Вот сам Фома Фомич, знаком он вам? Ч. Ну что ж? // М. При трех министрах был начальник отделенья* ⟨...⟩ Но это могут быть и такие реплики, которых прерываемый персонаж как бы вовсе не замечает, продолжая свою речь вполне независимо от слов партнера, причем здесь возможны совершенно различные мотивировки подобной формы диалога. Например, в III, 191 Молчалин продолжает говорить о Татьяне Юрьевне, ничем не реагируя на саркастическое замечание Чацкого: *Я езжу к женщинам, да только не за этим.* В I, 276 Лиза продолжает свою сочувственную речь о Чацком (*Где носится? в каких краях?*), игнорируя недоброжелательную его характеристику в предшествующей реплике Софьи. Комически мотивирована эта форма диалога во 2 и 3 явлениях II акта, где сначала Чацкий продолжает свою горячую проповедь, не обращая внимания на негодующую реакцию Фамусова, а вслед за тем роли меняются, и Фамусов продолжает твердить свое, не слушая берущего примирительный тон Чацкого и даже не замечая и не слыша слугу, явившегося с докладом о прибывшем с визитом Скалозубе [8*]. Но совсем особый лингвистический интерес представляют такие соединения реплик, при которых в смежных частях сменяющихся реплик обнаруживаются факты языка, относящиеся к родственным или вообще сопоставимым языковым категориям. «Горе от ума» содержит очень богатый и разнообразный материал этого рода, лишний раз свидетельствуя о Грибоедове как вдумчивом и изобретательном мастере художественной сценической речи. Основные виды такой связи реплик следующие.

Прежде всего конец одной реплики и начало другой могут содержать одно и то же слово. В особенности здесь выделяются случаи, в которых повторение слова в начале новой реплики представляет собой чисто словесную ссылку на сказанное раньше партнером. Например, в I, 248 Лиза заканчивает реплику, содержащую первое упоминание о Чацком, так: *Давно прошло, не воротить, // А помнится. . .* Софья с раздражением прерывает Лизу: *Что пом-*

[8*] В русской и европейской драме конца XIX в., например у Чехова, у Ибсена, такое разобщение реплик персонажей, при котором диалог превращается как бы в параллельно протекающие и взаимно не связанные цепи реплик, стало одним из существенных средств обновления драматургического стиля. Чрезвычайно интересные образцы такого диалога находим, например, во II акте «Вишневого сада» [16].

нится? Разумеется, здесь слово *что* не может пониматься как подлежащее, и смысл слов Софьи приблизительно таков: что ты хочешь сказать этим словом *помнится?* [17] Подобные ссылки на произнесенное партнером слово, повторение именно с л о в а, а не мысли партнера, находим еще в нескольких случаях. Например, I, 26: *Л. Нет, сударь, я. . . лишь* ***невзначай****. . . // Ф. Вот то-то* ***невзначай*** ⟨. . .⟩; III, 498: *П л а т о н М и х а й л о в и ч. Ну, все, так верить поневоле, // А мне* ***сомнительно****. Ф. (входя)* ⟨...⟩ *Чего* ***сомнительно?*** Возможны и каламбурные построения этой формы, как, например, I, 54: *Л.* ⟨...⟩ *Чуть дверью скрипнешь, чуть шепнешь: //* ***Всё*** *слышут. . .* ***Ф. Всё*** *ты лжешь,* где Грибоедов воспользовался синтаксической омонимичностью слова *всё* как дополнения и как обстоятельства.

Независимо от указанного случая повторения слова в новой реплике может осуществляться также при условии изменения парадигматической формы слова, то есть изменения падежа, рода, времени глагола и т. п., с разнообразными оттенками в самом содержании этого приема. При этом может дублироваться и синтаксическая конструкция, в которую входит слово, но она может быть также совсем иной. Вот несколько примеров из числа многих: I, 21: *Л.* ⟨...⟩ *Ах!* ***барин!*** ***Ф. Барин,*** *да;* I, 34: *Л. Ну* ***кто придет,*** *куда мы с вами? // Ф.* ***Кому*** *сюда* ***придти?***; I, 73: *С. Счастливые часов* ***не наблюдают.*** *// Л.* ***Не наблюдайте,*** *ваша власть* ⟨...⟩; I, 142: *С. Шел в комнату,* ***попал*** *в другую. // Ф.* ***Попал*** *или хотел* ***попасть?***; I, 317: *С. Ах! Чацкий, я вам очень* ***рада.*** *// Ч. Вы* ***ради?*** *в добрый час*; I, 358: *С.* ***Где*** *ж лучше? Ч.* ***Где*** *нас нет*; I, 464: ***Ф.*** *Не* ***верь*** *ей, все пустое. // Ч. Я* ***верю*** *собственным глазам* ⟨. . .⟩; II, 57: *Ч. Пусть я посватаюсь, вы что* ***бы*** *мне* ***сказали?*** *//* ***Ф. Сказал бы*** *я во-первых: не блажи* ⟨. . .⟩; II, 228: *С к. В деревне книги стал* ***читать.*** *// Ф. Вот молодость! . . —* ***читать!*** *. .*; II, 249: *С к. Об них как истинный философ я* ***сужу:*** *// Мне только бы досталось в генералы. // Ф. И славно* ***судите*** ⟨...⟩; III, 168: *М. Нет-с, свой талант у всех. . . Ч. У вас? // М.* ***Два-с:*** *// Умеренность и аккуратность. // Ч. Чудеснейшие* ***два!***; III, 217: *М. Ведь* ***надобно ж*** *зависеть от других. // Ч.* ***Зачем же надобно?***; IV, 69: *Р. Скажи, который* ***час?*** *— Ч.* ***Час*** *ехать спать ложиться; // Коли явился ты на* ***бал,*** *// Так можешь воротиться. // Р. Что* ***бал?***; IV, 119: *Р.* ***Шумим,*** *братец,* ***шумим.*** *Ч.* ***Шумите*** *вы? и только?* Отдельные случаи применения этого приема особенно эффектны. Таково, например, повторение слова, первый раз сказанного в реплике того вставного типа, о котором упомянуто выше. В I, 387 Софья отвечает на моралистические сентенции Чацкого язвительным замечанием: *Вот вас бы* ***с тетушкою*** *свесть, // Чтоб всех знакомых перечесть.* Чацкий не обращает никакого внимания на смысл реплики Софьи, но подхватывает ее слова *с тетушкою* и пользуется ими как поводом для продолжения своих сатирических выпадов, тем самым парализуя действие произнесенной по его адресу колкости: *А* ***тетушка?*** *все девушкой, Минервой? // Всё фрейлиной Екатерины Первой?* и т. д. Любопытны также некоторые случаи скопления таких реп-

лик с лексическими репризами. В I, 34 сл. указанным примером связывается целая цепь коротких реплик, которыми обмениваются Фамусов и Лиза, что придает их диалогу особую живость и остроту: *Л. Ну* ***кто придет***, *куда мы с вами? // Ф.* ***Кому*** *сюда* ***придти?*** *// Ведь Софья спит? Л.* ***Сейчас*** *почивала. // Ф.* ***Сейчас! А ночь?*** *Л.* ***Ночь*** *целую читала.* Для оценки этого места следует еще принять во внимание семантическую связь слов *спит — почивала*, а также параллелизм метрической формы обеих последних реплик Лизы и Фамусова в неполный стих, о чем еще будет идти речь ниже. В другом роде сцена Чацкого с супругами Горичами (III, 250 сл.), в течение которой Чацкий упорно всякий раз повторяет, словно в недоумении, слова своих собеседников: *П. М. Брат, женишься, тогда меня вспомянь! //* ***От скуки*** *будешь ты свистеть одно и то же. // Ч.* ***От скуки!*** *как? Уж ты ей платишь дань? 〈. . .〉 Н. Д. Платон Михайлоч мой* ***здоровьем*** *очень* ***слаб.*** *// Ч.* ***Здоровьем слаб!*** *Давно ли? 〈. . .〉 Н. Д. Платон Михайлоч* ***город*** *любит, //* ***Москву;*** *за что в глуши он дни свои погубит! // Ч.* ***Москву*** *и* ***город***. . . *Ты чудак!* Нетрудно видеть, что подобное придирчивое отношение Чацкого к репликам своих собеседников имеет прямую связь с его общим обликом безжалостного разоблачителя-моралиста, видящего неправду во всем, что его окружает. Не случайно и в предшествующей сцене с Молчалиным (явл. 3) наблюдаем такую же цепь лексических реприз, как описанного типа, так и описываемых ниже в репликах, которыми реагирует Чацкий на слова Молчалина. Во всяком случае, ни один другой персонаж «Горя от ума» не склонен прибегать в такой мере к постоянному повторению, нередко — передразниванию слов своих партнеров, как Чацкий.

Однако простое повторение слова на границах смежных реплик есть лишь простейший случай той связи реплик средствами сопоставимых категорий языка, о которой здесь говорится. В порядке усложняющихся разновидностей этой связи следует теперь упомянуть о соединении реплик при помощи разных слов общего словообразовательного гнезда. При этом оба слова, скрепляющие таким способом соседние реплики, могут принадлежать к одному и тому же грамматическому классу, к различным разрядам слов того же класса и к словам различных грамматических классов, так что не остаются забытыми самые разнообразные средства внутреннего и внешнего словообразования, какими располагает русский язык. В следующих примерах оба скрепляющие слова — имена существительные. I, 28: *Ф. Ой! зелье,* ***баловница.*** *// Л. Вы* ***баловник,*** *к лицу ль вам эти лица!*; II, 216: *Ф. Однако* ***братец*** ваш мне друг *и говорил, // Что вами выгод тьму по службе получил. // С к. В тринадцатом году мы отличались с* ***братом*** 〈...〉. В следующих примерах оба скрепляющие слова — глаголы, преимущественно различающиеся присутствием приставки в одном случае и отсутствием ее в другом. I, 45: *Л. 〈. . .〉* ***разбудите,*** *боюсь. // Ф. Чего* ***будить?*** *Сама часы заводишь* 〈. . .〉; I, 214: *С. Ты можешь* ***посудить***. . . *Л.* ***Сужу-с*** *не по рассказам* 〈. . .〉. Интересна связь трех глаголов в II, 60: *Ф. А, главное, поди-тка* ***послужи.*** *// Ч.* ***Служить***

бы рад, ***прислуживаться*** *тошно.* В III, 160: *М.* ***Попрежнему-с.*** *Ч. А* ***прежде*** *как живали?* — оба скрепляющие слова — наречия разных типов. Разные и далекие друг от друга типы существительных представлены скрепляющими словами в I, 30: *Ф. Скромна, а ничего кроме // Проказ и* ***ветру*** *на уме. // Л. Пустите,* ***ветренники*** *сами* ⟨...⟩. Пример этот особенно интересен вследствие того, что содержит поэтический прием словообразовательного приравнения двух слов, связь которых в живой речи не представляется несомненной [18]. Нередки в «Горе от ума» также примеры скрепления реплик при помощи слов с общей первичной основой, но принадлежащих к разным грамматическим классам. Например, I, 62: *Л. До* ***света*** *запершись, и кажется все мало? // С. Ах, в самом деле* ***рассвело!*** (ср. дальше: ***И свет*** *и грусть*); I, 161: *С.* ⟨...⟩ *знаете, кто в* ***бедности*** *рожден. . . // Ф.* ⟨...⟩ *Кто* ***беден,*** *тот тебе не пара*; I, 463: ***Ф.*** *О ком ей* ***снилось?*** *что такое? // Ч. Я не отгадчик* ***снов***; II, 338: ***Ф.*** *Не я один, все также* ***осуждают.*** *// Ч. А* ***судьи*** *кто?*; III, 175: *М. Как* ***удивлялись*** *мы! Ч. Какое ж* ***диво*** *тут?*; III, 207: *М.* ***Читали*** *вы? Ч. Я глупостей не* ***чтец*** ⟨. . .⟩; IV, 188: *Р.* ⟨. . .⟩ *А во-вторых таким вещам* ***научат*** ⟨. . .⟩ *// С к. Избавь.* ***Ученостью*** *меня не обморочишь* ⟨. . .⟩; и др.

Очень интересен следующий вид рассматриваемой связи реплик, который можно было бы назвать собственно семантическим. Сюда относятся те случаи, в которых в роли скрепляющих слов выступают слова с родственными типами значений. Так, в известных случаях вторая реплика содержит местоимение, замещающее собой то или иное слово первой реплики, например I, 186: *М. С бумагами-с. Ф. Да!* ***их*** *недоставало* или IV. 230: *З а г. Как думаете вы об Чацком? Р.* ***Он*** *не глуп* ⟨. . .⟩. К этому типу близко примыкает I, 415: *С. Смесь языков? Ч. Да, двух* ⟨. . .⟩, что иллюстрирует известную близость в семантических функциях местоимения и числительного, которое в некоторых положениях способно замещать собой название предмета. Далее, особого внимания заслуживают чисто местоименные соединения реплик, то есть такие, при которых в смежных репликах находим разные местоимения одного класса, фактически обозначающие тот же предмет мысли, например I, 78: ***Ф.*** *Молчалин,* ***ты****, брат? М.* ***Я-с*** или I, 462: ***Ф.*** *Вот* ***ты*** *задумал. . . Ч.* ***Я?*** *Ничуть*; ср. также III, 131: *Ч.* ⟨. . .⟩ *Лицом и голосом герой. . . // С. Не* ***моего*** *романа. // Ч. Не* ***вашего?*** *кто разгадает вас?* Сюда относятся далее случаи скрепления реплик синонимическими выражениями, как, например, II, 461: *С к.* ⟨...⟩ *И что ж? — весь страх* ***из ничего.*** *// С. Ах! очень вижу,* ***из пустого*** ⟨...⟩ или III, 438: *С. Он* ***не в своем уме.*** *Г. Н. Ужли* ***с ума сошел?*** Ср. также упоминавшийся выше пример I, 36: ***Ф.*** *Ведь Софья* ***спит?*** *Л. Сейчас* ***почивала.*** Есть в «Горе от ума» и несколько случаев скрепления смежных реплик средствами антонимии, например II, 516: *М. Нет, Софья Павловна, вы слишком* ***откровенны.*** *// С. Откуда* ***скрытность*** *почерпнуть!*; III, 316: *Г р а ф и н я в н у ч к а. Вернулись* ***холостые?*** *// Ч. На ком* ***жениться*** *мне?* Ср. еще II, 323: *Ф.* ⟨...⟩ *Дома и все на* ***новый*** *лад. // Ч. Дома* ***новы****, но предрассудки*

стары, где прием антонимии сочетается с лексическим повторением.

Наконец, очень важно отметить и некоторые способы синтаксического скрепления соседних реплик. Речь идет о тех специфических явлениях диалогической речи [9*], которые состоят в том, что вторая реплика содержит члены предложения, служащие восполнением синтаксического состава первой, или же вообще продолжает предшествующую реплику синтаксически. Так, например, в I, 417: *Ч. По крайней мере не надутый*, помимо общей связи данной реплики с предшествующей по синтаксису, слово *надутый* имеет в виду слово *один* (то есть «один язык»), принадлежащее предшествующей реплике. Ср. III, 297: *3-я княжна. Какой* ***эшарп*** *cousin мне подарил! // 4-я княжна. Ах! да,* ***барежевый***. Соответствующее распределение между двумя репликами сказуемого и обстоятельства находим в II, 221: *Ф.* ⟨...⟩ *Имеет, кажется, в петличке орденок? — // С к. За третье августа* ⟨...⟩. Этот пример тем интереснее, что здесь присоединение обстоятельного выражения служит вместе с тем и утвердительным ответом на вопрос. Несколько ниже (II, 225) видим любопытный пример присоединения второго и иными морфологическими средствами выраженного сказуемого к первому, находящемуся в предшествующей реплике, при помощи противительного союза: *Ф. Прекрасный человек двоюродный ваш брат. // С к.* ***Но*** *крепко набрался каких-то новых правил.* Комически мотивирован прием завершения предложения другим персонажем в II, 541: *М. Ее // По должности, тебя... Л. От скуки. // Прошу подальше руки.* Разновидность этого приема — продолжение другим персонажем такого предложения, которое уже и само по себе закончено; ср. III, 10: *Ч. Я этого желал. С. (про себя). И очень невпопад.*

Таковы способы соединения смежных реплик собственно лингвистическими средствами [19]. При всем их разнообразии и при всем разнообразии достигаемых их умелым применением художественных эффектов их общая художественная функция одна, именно поддержание того драматического напряжения, которое есть необходимое условие развития сценического действия. Но «Горе от ума» написано в стихах, и было бы странно, если б для той же общей драматургической цели в комедии не были применены также средства стихосложения. И действительно, нередко в «Горе от ума» наблюдаем также тонкое применение средств рифмы и метрики как одного из способов такого развертывания сценической речи во времени, при котором отдельные реплики представляют собой не изолированные высказывания, а движущиеся передаточные механизмы с разнообразными формами сцепления между ними.

Рифма служит сцеплением такого рода трояко, и прежде всего

9* По вопросу о диалогической речи есть интересная, однако слишком общего содержания, статья Л. П. Якубинского. См.: Русская речь. Пг., 1923. [Вып.] I. С. 96—194.

со стороны своей каталектики, то есть метрической формы конца стиха. Грибоедов очень тщательно соблюдает то правило классического стихосложения, в силу которого женские рифмы с неуклонной строгостью сменяются мужскими и наоборот, так что во всем тексте комедии нет ни одного случая, где это правило было бы нарушено [10*]. Поэтому, если цепь рифм в данной реплике замкнута, то следующая реплика начинается рифмами противоположной каталектики, так что разными персонажами произносится текст с сплошным и выдержанным каталектическим рисунком. Например, один из монологов Чацкого (I, 358) заканчивается так:

Опять увидеть их мне суждено судьбой!
Жить с ними надоест, и в ком не сыщешь пятен?
Когда ж постранствуешь, воротишься домой,
И дым Отечества нам сладок и приятен!

Последний стих — женский, а потому следующая после этого реплика Софьи имеет мужскую рифму:

Вот вас бы с тетушкою свесть,
Чтоб всех знакомых перечесть, —

а возобновляющийся вслед за тем монолог Чацкого начинается снова женскими стихами:

А тетушка? все девушкой, Минервой?
Все фрейлиной Екатерины Первой? —

и т. д. Частные разновидности чередования каталектических форм на границах смежных реплик могут быть различны, в зависимости от самой системы рифмовки в каждом данном случае, но нет необходимости подробно на этом останавливаться вследствие полной прозрачности самого явления.

Более специальная функция рифмы как способа соединения реплик состоит в том, что рифмующие строки (или концы строк) разнесены по разным репликам [21]. Здесь надо различать два случая. В первом оба члена рифмы находятся в двух репликах, произносимых одним и тем же лицом, но разъединенных вставной репликой партнера. Во втором случае две реплики, содержащие порознь по одному члену той же рифмы, принадлежат разным персонажам. Первые случаи встречаются, естественно, реже, например

[10*] В интересах полной точности надо оговориться, что двустрочная реплика Графини внучки на французском языке (III, 325) не входит в общую цепь реплик по своей каталектической форме. Реплика эта имеет женское окончание (*diligente — attente*), но ей уже предшествует женское окончание в соседней реплике Чацкого (⟨. . .⟩ *оригиналы спискам*). Нельзя в то же время считать каталектику этой французской реплики мужской (что было бы вряд ли возможной для Грибоедова ошибкой во французском языке), так как за ней следует окончание мужское, в реплике Загорецкого (⟨. . .⟩ *имеете билет*). Таким образом, указанную французскую реплику просто нужно выключить из рассмотрения. Попутно следует отметить, что в другой реплике того же персонажа *Il vous dira toute l'histoire*. . . (III, 477) конечное слово, как и следовало ожидать, идет за женское, так как рифмует со словом *пожара* соседней реплики [20].

I, 14—17: *Л. Да расходитесь. Утро.* — ***Что-с?*** *// (Голос Софии). Который час? Л. Все в доме* ***поднялось.*** *// С. (из своей комнаты). Который час? Л. Седьмой, осьмой,* ***девятый.*** *// С. (оттуда же). Неправда. Л. (прочь от дверей). Ах! амур* ***проклятый!*** Ср. II, 32—34: *Ф. А! Александр Андреич,* ***просим,*** *// Садитесь-ка. Ч. Вы заняты? Ф. (Слуге). Поди. (Слуга уходит). // Да, разные дела на память в книгу* ***вносим*** ⟨...⟩. Или с двойной рифмой: I, 46—49: *Ф. Чего будить? Сама часы* ***заводишь,*** *// На весь квартал симфонию* ***гремишь.*** *// Л. (как можно громче). Да полноте-с! Ф. (зажимает ей рот). Помилуй, как* ***кричишь,*** *// С ума ты* ***сходишь?*** Или с перерывом в два стиха: I, 348—352: *Ч.* ⟨...⟩ *прошу мне дать ответ, // Без думы, полноте* ***смущаться.*** *// С. Да хоть кого смутят // Вопросы быстрые и любопытный взгляд... // Ч. Помилуйте, не вам, чему же* ***удивляться?*** Разумеется, две такие реплики одного и того же персонажа не могут отстоять далеко одна от другой. Однако при условии краткости промежуточных реплик их может быть и несколько. Ср., например, III, 136—138: *С. Простите, надобно идти мне* ***поскорей.*** *// Ч. Куда? С. К прихмахеру. Ч. Бог с ним. С. Щипцы простудит. // Ч. Пускай себе... С. Нельзя, ждем на вечер* ***гостей.*** Здесь две рифмующие реплики Софьи разделены целыми пятью короткими репликами, принадлежащими ей же самой и Чацкому. Особого внимания требуют случаи, в которых встречаются и перекрещиваются две пары подобных реплик, принадлежащих попарно разным персонажам, например II, 520—523: *С. Смешно? — пусть шутят их; досадно? — пусть* ***бранят.*** *// М. Не повредила бы нам откровенность* ***эта.*** *// С. Неужто на дуэль вас вызвать* ***захотят?*** *// М. Ах! злые языки страшнее* ***пистолета.*** Здесь первая реплика Молчалина рассекает реплики Софьи, а вторая реплика Софьи рассекает реплики Молчалина, причем каждый из участвующих в диалоге имеет как бы «свою» рифму. Ср. еще III, 209—212: *М. Нет, мне так довелось с приятностью* ***прочесть,*** *// Не сочинитель я... Ч. И по всему* ***заметно.*** *// М. Не смею моего сужденья* ***произнесть.*** *// Ч. Зачем же так* ***секретно?*** и т. д. Более подробное описание всех разновидностей такого попарного переплетения реплик при помощи рифмы здесь может быть оставлено в стороне [11*], но необходимо обратить внимание на то, что таким путем не только подчеркивается самостоятельность каждого из голосов, участвующих в диалоге, но также достигаются и некоторые более тонкие драматургические эффекты. Выше сказано уже было о таких репликах, которые представляют собой по существу прямое продолжение предшествующей реплики того же персонажа, временно прерванного партнером. Естественно, что наличие общей рифмы у двух таких реплик одного лица еще сильнее подчеркивает связь, существующую между этими репликами по их содержанию. В подобных случаях наблюдаем

[11*] Подробные данные о рифме «Горя от ума» в связи с репликой содержатся в названной работе В. А. Филиппова (с. 20 сл.).

такое совпадение внешней формы и внутренней сущности реплик, какое нельзя не признать полным глубокой художественной значительности. Поэтому с точки зрения объективного художественного анализа нельзя видеть простую случайность в том, например, факте, что описанная выше реплика Чацкого, в которой он парирует ироническое замечание Софьи (*Ребячество!*), в конце своего первого стиха (I, 343) содержит слово *теперь*, рифмующее с последним словом *дверь* его предшествующей реплики, прерванной восклицанием Софьи. Не случайно и упомянутая выше сцена комической распри Фамусова и Чацкого (II, явл. 2 и 3) изобилует такими рифмами, переплескивающимися из одной реплики персонажа в его же другую. Фамусов (II, 143 сл.) говорит: *Добро заткнул я **уши*** — и действительно как бы не слышит далее реплик партнера, потому что в своих ближайших репликах по преимуществу придерживается только «своей» рифмы, вынуждая к тому же и собеседника, именно: *Ф. (скороговоркой). Вот рыскают по свету, бьют **баклуши**, // Воротятся, от них порядка **жди**. // Ч. Я перестал. . . Ф. Пожалуй **пощади**.* И далее: *Тебя уж **упекут**. // Под суд, как пить **дадут**. // Ч. Пожаловал к вам кто-то на дом. // Ф. Не слушаю, под суд! Ч. К вам человек с докладом. // Ф. Не слушаю, под суд! под суд!* Примечательная подробность этой сцены заключается в том, что фамусовские рифмы на *-ут* находят себе продолжение еще и в середине стихов, вследствие частого повторения выражения *под суд*, а так как стих в «Горе от ума» по своей длине колеблется от одной ямбической стопы до шести, то нет никаких объективных способов различать два (как написано) или три (как может прозвучать) стиха в реплике: *Тебя уж **упекут**. // **Под суд**, как пить **дадут**.*

Другая любопытная подробность в применении описываемого приема заключается в том, что такие рифмы, связывающие две реплики одного персонажа, приходятся порою на слова, так или иначе характеризующие собой данное действующее лицо в его сценическом поведении и особенностях речи. Так, Наталья Дмитриевна надоедает мужу не только своей преувеличенной заботливостью, но и сплошной цепью рифм, замыкающейся в пределах ее же собственных реплик, причем первая такая рифма состоит из уменьшительно-ласкательных слов, несомненно, составляющих одну из черточек ее сценического портрета (III, 277 сл.): *Н. Д. Ох! мой **дружочик!** // Здесь так свежо, что мочи **нет**, // Ты распахнулся весь, и расстегнул **жилет**. // П. М. Теперь, брат, я не тот. . . Н. Д. Послушайся **разочик,** // Мой милый, застегнись **скорей**. // П. М. (хладнокровно). Сейчас. Н. Д. Да отойди подальше от **дверей,** // Сквозной там ветер дует **сзади!** // П. М. Теперь, брат, я не тот. . . Н. Д. Мой ангел, Бога **ради*** ⟨...⟩ и т. д. Несколько ниже (III, 300) встречаем в рифме, связывающей две реплики княгини Тугоуховской, такое же подчеркивание характерной для нее языковой приметы. Она состоит в особом интонировании слов, которое Грибоедов хотел передать разделением слова на слоги при помощи черточек, именно: *Н. Д. Приезжий Чацкий. К н я г и н я. От-став-ный?*

// *Н. Д. Да, путешествовал, недавно воротился.* // *К н. И хо-лостый?* Ср. другие случаи такого же выговора в репликах княгини: *бо-гат* (снова в рифме; III, 309), *пе-да-го-гический* (III, 529; может быть, здесь присоединяется мотивировка непривычностью для княгини этого нового иноязычного слова). Подобные же рифмы по краям коротеньких реплик Г. Н. (*в размышленьи* ⟨?⟩ — *по возвращеньи?*; *есть приметы? — в эти леты!*; III, 436 сл.) снова создают гармонию внешней экспрессии этих вопросов и той любопытствующей назойливости, какой они характеризуются в своем существе. Нельзя, наконец, не отметить мастерского штриха в образе Платона Михайловича, штриха, состоящего в том, как этот персонаж произносит последние несколько слов своей роли (IV, 20 сл.): *Ведь сказано ж иному* ***на роду***. . . //*Л а к е й (с крыльца). В карете барыня-с, и гневаться изволит.* // *П. М. (со вздохом). Иду,* ***иду***. Здесь не только от слов, но и от ритма заключительной строчки и образуемой ею рифмы, призванной заменить собой недосказанную мысль, веет той тоскливой и вместе с тем комической безнадежностью, в духе которой выдержан весь этот образ.

Как уже отмечено, чаще встречаются в «Горе от ума» другого рода разрозненные по репликам рифмы, именно такие, составные части которых объединяют реплики, принадлежащие не одному, а двум персонажам, то есть, например, I, 72—73: *Л.* ⟨. . .⟩ *А в доме стук, ходьба, метут и* ***убирают***. // *С. Счастливые часов не* ***наблюдают;*** I, 258—259: *Л. Бедняжка будто знал, что года через* ***три***. . . // *С. Послушай, вольности ты лишней не* ***бери***; II, 337—338: *Ч. И похвалы мне ваши* ***досаждают***. // *Ф. Не я один, все также* ***осуждают***; III, 327—328: *З а г. На завтрашний спектакль имеете* ***билет?*** // *С.* ***Нет***; IV, 66—67: *Ч. Вот странное* ***уничиженье!*** — // *Р. Ругай меня, я сам кляну свое* ***рожденье*** ⟨. . .⟩ и мн. др. Эти рифмы не должны непременно быть парными, то есть могут находиться и не непосредственно в смежных стихах, например I, 144—147: *Ф. Да вместе вы зачем? Нельзя, чтобы* ***случайно***. — // *С. Вот в чем однако случай весь:* // *Как давиче вы с Лизой были здесь,* // *Перепугал меня ваш голос* ***чрезвычайно*** ⟨. . .⟩. Так распределяться по разным репликам могут и по два рифмующих стиха, например III, 123—126: *С.* ⟨. . .⟩ *Чужих и вкривь и вкось не* ***рубит***, — // *Вот я за что его* ***люблю***. // *Ч. (в сторону). Шалит, она его не* ***любит***. // *(Вслух.). Докончить я вам* ***пособлю*** ⟨. . .⟩ и т. д. Реплики, содержащие рифмующие стихи, могут разделяться также промежуточными репликами, как, например, II, 494—497: *С к. Явлюсь, но к батюшке зайти я* ***обещался***, // *Откланяюсь. С. Прощайте. С к. (жмет руку Молчалину). Ваш* ***слуга***. *(Уходит).* // *С. Молчалин! как во мне рассудок цел* ***остался!*** // *Ведь знаете, как жизнь мне ваша* ***дорога!*** Ср. еще III, 167—170: *Ч. Взманили почести и* ***знатность?*** // *М. Нет-с, свой талант у всех. . . Ч.* ***У вас?*** // *М.* ***Два-с:*** // *Умеренность и* ***аккуратность***. Одним словом, и здесь, как вообще в «Горе от ума», находим пестрое изобилие вариантов известного художественного приема.

Есть, однако, некоторые из этих вариантов, заслуживающие отдельного упоминания. Так, в известных случаях наблюдаем в «Горе от ума» такое построение из трех реплик, при котором крайние две принадлежат одному персонажу, а средняя — второму, причем эта средняя рифмует сразу с обеими крайними, например III, 403—406: *Хлестова (сидя). Вы прежде были здесь... в полку... в том... в **гренадерском?** // Ск. (басом). В Его Высочества, хотите вы **сказать**, // Ново-землянском **мушкетерском**. // Х. Не мастерица я полки-та **различать**.* Такое же построение находим в I, 60—63; II, 132—135; IV, 363—366 и некоторых других случаях. Таким образом, здесь достигается скрепление уже не двух, а трех реплик с помощью рифмы. Различные способы охвата трех реплик общими рифмами в особенности наглядно свидетельствуют о высоком драматургическом искусстве автора «Горя от ума». Один из самых замечательных образцов этого искусства — конец 5-го, затем 6-е и начало 7-го явлений I акта (I, 301 сл.): *Л. ⟨...⟩ Хотела я, чтоб этот смех **дурацкий** // Вас несколько развеселить **помог.** // Явление 6. София, Лиза, Слуга, за ним Чацкий. Слуга. К вам Александр Андреич **Чацкий.** (Уходит). // Явление 7. София, Лиза, Чацкий. Чацкий. Чуть свет уж на ногах! и я у ваших **ног.*** Таким образом, пятое явление заканчивается двумя стихами в реплике Лизы, с первым из которых рифмует реплика являющегося с докладом о Чацком слуги, а со вторым — первый стих реплики стремительно появляющегося на сцене вслед за слугой Чацкого. Именно о стремительности первого появления главного героя комедии перед зрителями, о стремительном характере всей вообще смены этих явлений с присущим ей высоким напряжением драматического действия свидетельствует описанная рифмовка, захватывающая сразу реплики трех персонажей, из которых двое при этом находятся в движении. Из числа тонких эффектов, достигаемых таким способом рифмовки на три реплики, надо упомянуть еще о замечательной сцене III акта (ст. 505 сл.), в которой сначала двое персонажей отвечают рифмующими концами своих реплик одному, а вслед за тем, наоборот, один персонаж дает в своей реплике рифмы к предшествующим репликам двух персонажей сразу. Вот это место: *Х. Туда же из **смешливых;** // Сказала что-то я: он начал **хохотать.** // М. Мне отсоветовал в Москве служить в **Архивах.** // Гр. в н. Меня модисткою изволил **величать!*** Отсюда начинается обратное движение: *Н. Д. А мужу моему совет дал жить в **деревне.** // З. Безумный по всему. Гр. в н. Я видела из **глаз.** // Ф. По матери пошел, по Анне **Алексевне;** // Покойница с ума сходила восемь **раз***[22]. Обнаруживающаяся здесь стройность композиции поистине удивительна. Подобные приемы, которые рассеяны на всем протяжении текста «Горя от ума», — это подлинные приемы композиции, в том же самом смысле, в каком мы говорим о композиции в музыке, со свойственными ей тончайшими методами разработки отдельных тем, составляющими ближайшую аналогию тому виртуозному расположению языкового материала в стихотворных формах, какое мы

наблюдаем у лучших поэтов. Здесь Грибоедов не только мастер драматургии, но именно также искуснейший поэт.

Следует также указать, что нередко в «Горе от ума» находим различного рода сочетания обоих описанных способов охвата реплик при помощи рифмовки. Так, один стих данной реплики может рифмовать с предшествующей репликой того же персонажа, а другой — с предшествующей репликой партнера, как, например, II, 418: *Ч. Помочь ей чем? Скажи* ***скорее.*** *// Л. Там в комнате вода* ***стоит.*** *// ⟨. . .⟩ Стакан налейте. Ч.* ***Уж налит.*** *// Шнуровку отпусти* ***вольнее*** *⟨. . .⟩.* Такое же построение в обратном порядке находим в II, 462: *С. (не глядя ни на кого). Ах! очень вижу, из* ***пустого,*** *// А вся еще теперь* ***дрожу.*** *// Ч. (про себя). С Молчалиным ни* ***слова!*** *// С. Однако о себе* ***скажу*** *⟨. . .⟩* и т. д. Ср. еще I, 315—318; III, 514—517; IV, 176—179. Второй из приведенных здесь примеров интересен еще тем, что представляет собой лишь подробность в сложной системе приемов рифмовки, отчетливо связанной с взаимным сценическим положением действующих лиц. Нельзя не обратить внимания на то, что с того момента, как Софья очнулась от обморока и задала вопрос о Молчалине (II, 435): *Где он? что с ним? Скажите мне,* — дальнейший диалог между Чацким и Софьей происходит таким образом, что ответные реплики Софьи содержат и рифмующие концы строк к предшествующим репликам Чацкого: *Ч. Пускай себе сломил бы* ***шею,*** *// Вас чуть было не* ***уморил.*** *// С. Убийственны холодностью* ***своею!*** *// Смотреть на вас, вас слушать нету* ***сил.*** *// Ч. Прикажете мне за него* ***терзаться?*** *// С. Туда бежать, там быть, помочь ему* ***стараться.*** *// Ч. Чтоб оставались вы без помощи* ***одне?*** *// С. На что вы* ***мне?*** Здесь способ рифмовки, таким образом, соответствует самому направлению диалога, развивающегося от Чацкого к Софье. Но после того, как Софья овладела собой (*Ах! очень вижу, из пустого;* II, 462), ее положение по отношению к Чацкому меняется. Направляет движение речи теперь она, а тот только комментирует ее в своих репликах aparté, и с этим связывается также то, что теперь именно репликами Чацкого подаются рифмы к репликам Софьи; ср. ст. 470: *С. ⟨. . .⟩ Хоть нет великого несчастья от* ***того,*** *// Хоть незнакомый мне, до этого нет* ***дела.*** *// Ч. (про себя). Прощенья просит у* ***него,*** *// Что раз о ком-то* ***пожалела!***[23] В результате мы и здесь имеем право смотреть на подробности, при помощи которых приемы стихосложения формируют взаимную связь реплик, не просто как на механические явления языка и стиха, а как на осмысленные воплощения художественной идеи.

Относительно связи реплик остается указать еще на то, что эта связь имеет чисто метрический характер в случаях, если одна из реплик заканчивается ранее конца стиха и потому лишена рифмы, а другая составляет продолжение или конец того же стиха. Здесь существенное значение принадлежит тому, на каком месте стиха происходит смена реплик. Разумеется, что чем длиннее стих, тем большее число вариантов такой внутристиховой смены реплик возникает. Всего «Горе от ума» заключает 154 случая

таких смен реплик внутри стиха, причем 87 из них приходятся на шестистопные стихи, 34 — на пятистопные, 28 — на четырехстопные и 5 — на трехстопные [24]. Среди разнообразнейших вариантов всех этих междустиховых перерывов (всего их можно насчитать сорок [25]) есть некоторые особенно употребительные, именно те, которые связаны с цезурами классического шестистопного и пятистопного ямба и, следовательно, представляют собой непосредственное приспособление внутренних возможностей стиха к потребностям развертывания сценической речи [26]. Именно, в шестистопных стихах имеем 53 случая смены реплик на цезуре, например III, 181: *М. Татьяне Юрьевне! / Ч. Я с нею не знаком*; III, 419; *Х. Спасибо, мой родной. / Ч. Ну! тучу разогнал. . .*; IV, 237: *Р. Какая чепуха! / З а г. Об нем все этой веры*; I, 464: *Ч. Я не отгадчик снов. / Ф. Не верь ей, все пустое* и т. д.[27] Надо заметить, что Грибоедов как истинный представитель классической школы стихосложения ни в одном из этих случаев не нарушает цезуры, так же, как не нарушает ее и в случаях, в которых стих разбит на три или даже на четыре реплики; ср., например, IV, 381: *С. Солжете. . . М. Сделайте / мне* [12*] *милость. . . С. Нет. Нет. Нет* или III, 553: *Ф. Четыре. — Х. Три, сударь. / Ф. Четыреста. Х. Нет! триста* и др. Второй наиболее употребительный вид — это 23 случая внутристиховой смены реплик на цезуре пятистопного ямба, например I, 477: *Ч. Как хороша! / Ф. Который же из двух?;* IV, 301: *С. Молчалин, вы? / Ч. Она! она сама!*; I, 447: *Ф. Вот и другий. / С. Ах, батюшка, сон в руку;* III, 236; *Н. Д. Я замужем. / Ч. Давно бы вы сказали!* [28] Также и в пятистопных строках в подобных случаях Грибоедов ни разу не допускает нарушения цезуры [13*], причем это остается в силе и по отношению к стихам, разбитым на три и четыре реплики, например II, 495: *С к. Откланяюсь. / С. Прощайте. С к. (жмет руку Молчалину). Ваш слуга* или III, 447: *Г. Н. Ты слышал? Г. Д. Что? / Г. Н. Об Чацком? Г. Д. Что такое?* Не излагая здесь остальных подробностей, связанных с формами внутристиховой границы между репликами, укажу, однако, на то, что в «Горе от ума» автор воспользовался почти всеми их формами, возможными теоретически, то есть, например, и перерывом после первой и после пятой стопы в шестистопном стихе, как в I, 60 сл.: *С. Что, Лиза, на тебя напало? // Шумишь. . . Л. Конечно вам расстаться тяжело?* или III, 467: *З а г. Об Чацком, он сейчас здесь в комнате был. Г р. в н. Знаю,* а также сходными перерывами после первого или перед последним ударным слогом и в пяти- и четырехстопных стихах, как в II, 408: *С. Ах! Боже мой! упал, убился! — Ч. Кто?*; III, 16: *Ч. Все более меня? С. Иные*; III, 249: *Н. Д. Вот мой Платон Михайлоч. Ч. Ба!* и т. д. Из теоретически

[12*] Не касаюсь вопроса о том, в какой мере цезура деформируется энклитиками и проклитиками.

[13*] Пятистопные бесцезурные стихи цельные, то есть не разбитые между разными репликами, в «Горе от ума» встречаются, например II, 30: *Она не родила, но по расчету*; II, 291: *Спаси нас боже! Нет. А придерутся*; III, 219: *С такими чувствами! с такой душою* [29].

возможных 26 видов разделения стиха между двумя репликами в «Горе от ума» находим целых двадцать три [30]. Среди этих двадцати трех есть один, однократное употребление которого в тексте «Горя от ума» порождено вмешательством чужой воли. П. А. Вяземский в статье «Дела иль пустяки давно минувших дней» (1873) рассказывает, что ему принадлежит в тексте «Горя от ума» одна «точка». Именно, стих II, 452, по его словам, первоначально звучал так:

Желал бы с ним убиться для компаньи.

«Тут заметил я, — говорит Вяземский, — что влюбленному Чацкому ⟨. . .⟩ неловко употребить пошлое выражение „для компаньи“, а лучше передать его служанке Лизе. Так Грибоедов и сделал: точка разделила стих на два» [14*]. Таким путем возникло в «Горе от ума» деление пятистопного стиха вида ◡ –́ ◡ –́ ◡ –́ ◡ | –́ ◡ –́ ◡, которое не было бы представлено в тексте комедии ни одним примером, если бы не Вяземский и его поправка.

Само собой разумеется, что все подобные деления строки на части разных реплик с точки зрения развития сценической речи представляют собой не что иное, как новый и своеобразный вид связи смежных реплик [31]. В данном случае реплики связываются тем, что границы их оказываются частями одного и того же стиха. Для уяснения художественной функции именно такого перехода от одной смежной реплики к другой, кроме сказанного выше относительно случаев скопления кратких реплик, достаточно принять во внимание хотя бы тот факт, что это один из лучших и наиболее выразительных способов передачи разного рода перерывов и остановок речи. В упоминавшихся уже случаях IV, 309: *Лакей его (с крыльца). Каре. . . Ч. Сс!. . . (Выталкивает его вон). Буду здесь, и не смыкаю глазу*, а также I, 48: *Л. (как можно громче). Да полноте-с! Ф. (зажимает ей рот). Помилуй, как кричишь* — разбираемый прием прямо мотивирован физическим насилием, к которому прибегает один персонаж над другим, чтобы заставить его замолчать. Ср. I, 126: *Л. Осмелюсь я, сударь. . . Ф. Молчать!* К этому близко подходит и отрывистый окрик, каким отвечает Платон Михайлович на обращение к нему Загорецкого в III, 343: *Заг. Платон Михайлоч. . . П. М. Прочь!* Вообще в ряде случаев таким переходом к новой реплике передаются разного рода быстрые, эмоционально-возбужденные или деловито-лаконичные реакции на слова партнеров, на новое сценическое положение и т. п., как, например, III, 249: *Н. Д. Вот мой Платон Михайлоч. Ч. Ба!*; IV, 237: *Р. Какая чепуха! Заг. Об нем все этой веры. // Р. Вранье. Заг. Спросите всех. Р. Химеры*; I, 358: *С. Где ж лучше? Ч. Где нас нет*; I, 406: *Ч. Он не женат еще? — С. На ком?*; II, 420: *Л. Стакан налейте. Ч. Уж налит*; II, 425: *Ч. Повеять чем? Л. Вот опахало* и мн. др.[32]

[14*] *Вяземский П. А.* Полн. собр. соч. СПб., 1882. Т. VII. С. 343. Показание Вяземского документально подтверждается рукописью; см.: *Грибоедов А. С.* Указ. соч. Т. II. С. 145; *Пиксанов Н. К.* Творческая история «Горя от ума». М.; Л., 1928. С. 210—211.

III

Описанный прием — последний в ряду тех, которые следовало описать для того, чтобы составить себе представление о том, какими разнообразными и тонкими средствами осуществляется в «Горе от ума» взаимное сцепление реплик как элементов, создающих в своем последовательном присоединении связную сценическую речь комедии. На очереди изучение самих этих реплик в их собственном качестве отдельных единиц драматургического текста.

Первый вопрос, который следует обсудить в этой связи, — это вопрос о монологе. Понятие это нельзя считать вполне ясным. С упрощенной точки зрения монолог — это просто более или менее пространная реплика. Но это только один, и может быть не самый существенный, признак для характеристики отдельной реплики. Сколько-нибудь содержательное определение монологической реплики, естественно, можно получить только путем сопоставления ее с репликой диалогической. Строгих и абсолютных границ между обоими видами реплик несомненно не существует[33]. Однако в той мере, в какой можно говорить о таких границах, кроме относительно большой и относительно малой протяженности реплик, можно указать еще на три признака в их взаимных различиях. Во-первых, монолог отличается от диалогической реплики более или менее заметной композиционной сложностью, ощутимым построением речи внутри целого[15*]. Во-вторых, монологическая реплика, в отличие от диалогической, обращена не вовне, а внутрь, то есть говорящий адресует ее не столько к партнерам, сколько к самому себе, и в связи с этим не непременно рассчитывает на словесную реакцию партнеров. В-третьих, монолог, в большей или меньшей мере, но всегда стремится выйти за непосредственные тематические границы разговора, захватывая собой более обширное содержание, чем то узкое и достаточно необходимое, каким довольствуется обмен репликами в диалоге[34]. Отношение содержания монолога к ходу драматического действия может быть различно, и это создает разновидности монологической реплики. Собственно драматический монолог есть всегда раскрытие характера говорящего в его движении и выражает действие, протекающее в самом действующем. Возможен также монолог с эпическим оттенком, то есть такой, какой повествует о тех или иных не показанных зрителю событиях, которые так или иначе связаны со сценическим действием. Наконец, возможен также лирический монолог, по содержанию своему слабо связанный с ходом сценического действия и обычно обнаруживающий присутствие автора-драматурга в драматическом произведении, голос, жест, точку зрения автора[16*]. Разумеется,

---

[15*] Ср.: *Якубинский Л.* Указ. соч. С. 144.

[16*] Иное понимание лирического монолога в книге: *Ermatinger E.* Das dichterische Kunstwerk: Grundbegriffe der Urteilsbildung in der Literaturgeschichte. Leipzig; Berlin, 1923. S. 383. Автор понимает лирический монолог как своего рода

во всех этих направлениях возможно множество переходных явлений, и все сказанное должно пониматься относительно. Помимо всего, не во всяком монологе должны присутствовать все эти признаки вместе.

Для монологов «Горя от ума» существенно прежде всего то, что подавляющее их большинство непосредственно участвует в сценическом диалоге и облечено в соответствующие внешние диалогические формы. Так, например, из всех монологов Чацкого только один представляет собой речь, обращенную к самому говорящему. Это его поэтичный, очень оригинальный по образности и языку, краткий монолог в начале IV акта (*Ну вот и день прошел* ⟨. . .⟩ [36]). Почти все остальные монологи Чацкого адресованы к его партнерам, как, например, к Софье в I и III актах, к Фамусову и Скалозубу во II акте, к Фамусову, Софье и только отчасти к себе в завершительном монологе IV акта [37]. При этом обычно эти обращения формальны, то есть самые монологи обращены к партнерам не своим содержанием, а только диалогической внешностью. Не случайно упрек, который делали Грибоедову по поводу характера Чацкого наиболее проницательные критики (Пушкин, отчасти Белинский), состоял в указании не столько на содержание речей Чацкого, сколько на то, к о м у он говорит все то, что заключено в его монологах [38]. А то обстоятельство, что большинство монологов Чацкого — монологи лирические, то есть что Чацкий говорит в них преимущественно от имени автора, делает еще более ощутимым в самом способе ведения драматической речи в «Горе от ума» то несомненное противоречие, что м о н о л о г и ч е с к и е по природе темы излагаются здесь по преимуществу д и а л о г и ч е с к и.

В монологах прочих персонажей «Горя от ума» это противоречие гораздо менее заметно вследствие того, что в этих монологах, даже при наличии диалогических форм и приемов, действующие лица говорят о себе самих или, если и касаются тем общих, как Фамусов, то со своей собственной, а не авторской точки зрения. Иными словами — это собственно драматические монологи, пусть и заключенные в диалогическую оправу. Таких монологов множество в мировой драматической литературе. Интересны с этой стороны обширные реплики Софьи в сценах с Лизой (I, 259 сл.) и с Чацким (III, 73 сл.). В них Софья, хотя и в форме непосредственного обращения к собеседникам, раскрывает себя самое и потому говорит в известном смысле также и для себя самой. С этим сходствуют и обширные реплики Чацкого во второй из указанных сцен. Такими же драматическими чертами отличается и мнимо-эпический монолог Софьи, в котором она рассказывает Фамусову о своем сне, тут же, по ходу разговора, придумывая его (I, 154 сл.). Из мо-

---

лирическое стихотворение, вставленное в речь драматического персонажа, и приводит в пример знаменитый монолог Иоанны из «Орлеанской девы» Шиллера: «Простите вы, холмы, поля родные» [35]. Но этого рода лирика остается всецело драматической.

нологов Фамусова интересен с этой точки зрения монолог в начале II акта, по внешней форме представляющий собой беседу с Петрушкой, по содержанию же заключающий в себе то, что можно было бы назвать фамусовской философией. Но эта философия излагается в виде комментариев к текстам, диктуемым Петрушке для записей в календаре, и уже в этом выражено, что речь идет о конкретном характере именно данного действующего лица, о мотиве драматическом. И все же нельзя не отметить явного преобладания в «Горе от ума» диалогических приемов по сравнению с монологическими. Замечательно, что реплики, в которых речь обращена персонажем к самому себе, имеют в «Горе от ума» очень малый объем: ср., например, вступительную реплику Лизы и ее же сентенции в I, 56; II, 564, заключительный монолог Фамусова в I действии, различные короткие реплики «в сторону» [39]. Монолог в беспримесно чистом виде, такой, например, как монологи «Ревизора», монолог Гарпагона в «Скупом» Мольера (IV, 7) или Фигаро в «Женитьбе Фигаро» Бомарше (V, 3), явно чужд стилю «Горя от ума», хотя поводы для подобных монологов в комедии Грибоедова есть [40].

Но зато одна из сторон монологической речи, именно та, которая связана с ее внутренним построением и композицией, разработана в «Горе от ума» с особой тщательностью и блеском. Здесь снова сказывается та виртуозность в подборе и применении разнообразных комбинированных средств языка и стиха, какая не раз отмечалась в предшествующем изложении. Эта виртуозность проступает во внутреннем строении не только пространных, но и коротких реплик «Горя от ума» в той мере, в какой и им может быть свойственна известного рода законченность. Композиционная законченность кратких реплик, а также самые принципы композиции пространных реплик и монологов, естественно связаны в «Горе от ума» со стихотворной формой языка комедии. Так, среди кратких реплик «Горя от ума» нередко встречаем законченные двустишия и четверостишия (гораздо реже — шестистишия), то есть такие, которые обладают замкнутой рифмовкой и не зависят в этом отношении от соседних реплик. При более близком изучении этих реплик в ряде случаев можно наблюдать зависимость их композиции от той или иной формы связи между тремя элементами: строфической формой реплики, формой отдельных, составляющих ее стихов и расположением языкового материала внутри этих строфических и метрических границ. Так, например, совершенно несомненно, что смежная рифма, объединяющая два стиха одинаковой меры, в значительной степени содействует превращению соответствующей реплики в отдельную законченную сентенцию, в крылатое слово, в потенциальную цитату и поговорку, которыми, как известно, изобилует «Горе от ума» [41]. Разумеется, такая реплика должна обладать прежде всего соответствующим природе поговорки содержанием, но вместе с тем существует и особая форма поговорочной композиции, которая есть один из способов создания новых поговорок из подходящего языкового материала. Такой пого-

ворочный стиль безусловно принадлежит, например, реплике Фамусова (I, 30): *Скромна, а ничего кроме // Проказ и ветру на уме*, как и реплике Молчалина той же стихотворной формы (III, 213): *В мои лета не должно сметь // Свое суждение иметь*. Эти реплики близко напоминают концевые двустишия онегинской строфы, в которых обычно сосредоточены в «Евгении Онегине» разного рода остроумные изречения, сентенции, афористические замечания и сходный поговорочный материал [17*]. Близко подходит сюда и реплика Платона Михайловича (III, 357), отличающаяся от приведенных ранее только женскими окончаниями стихов: *Ох, нет, братец, у нас ругают // Везде, а всюду принимают*. Ср. еще с женскими рифмами I, 162: *Ф. Ах! матушка, не довершай удара! // Кто беден, тот тебе не пара*. В лингвистическом отношении приведенные примеры объединяются отсутствием форм с конкретным личным содержанием: вторые два не имеют подлежащего, нет его, с собственно грамматической точки зрения, и в первом, хотя здесь оно и дано в самой ситуации (но не в тексте!) — иначе говоря, во всех этих случаях дано или прямо, или как возможность то обобщенное толкование смысла, которое необходимо для поговорки. Интересно, что лишены этого поговорочного стиля реплики в два шестистопных стиха. Их встречаем, например, в диалоге Фамусова и Скалозуба во II акте (218 сл.), где они повторяются несколько раз подряд, также в нескольких репликах III акта. В частности, обращает на себя внимание реплика Чацкого (III, 271): *Движенья более. В деревню, в теплый край. // Будь чаще на коне. Деревня летом рай*, — заключающая целые четыре предложения, симметрично расположенные парами в каждом из стихов по обе стороны цезуры. Каждое из этих четырех предложений в отдельности в своей структуре не содержит ничего, что противоречило бы возможности указанного обобщенно-поговорочного толкования, но, очевидно, четыре предложения — это больше того, что может уместиться в поговорке или цитате. Ср. другую реплику Чацкого (III, 385): *Не поздоровится от эдаких похвал, // И Загорецкий сам не выдержал, пропал*, — где первый стих вполне цитатен, но второй уже лишен этого характера.

Интересно сравнить с этими двустишными репликами те, которые состоят из двух стихов разного объема, например I, 44: *Л. Что встанет, доложусь, // Извольте же идти; разбудите, боюсь*. Нельзя не видеть, что здесь переход от трехстопного стиха к шестистопному находится в полной гармонии с соотношением лингвистического материала внутри двустишия, где два предложения противопоставлены одно другому так, что как раз в начале второго стиха происходит смена форм наклонения, поддержанная частицей *же*. Другой пример этого рода находим в одной из следующих реплик

17* См.: *Гроссман Л.* Онегинская строфа // Гроссман Л. Собр. соч.: В 4 т. Т. I. Пушкин. М., 1928. С. 137—140; *Винокур Г.* Слово и стих в «Евгении Онегине» // Пушкин: Сб. статей. М., 1941. С. 204—206.

Лизы, представляющей собой сочетание четырехстопного стиха с шестистопным (I, 74): *Не наблюдайте, ваша власть; // А что в ответ за вас, конечно, мне попасть.* В реплике Софьи (I, 350): *Да хоть кого смутят // Вопросы быстрые и любопытный взгляд...* — сказуемое с примыкающими к нему членами предложения занимает первый, трехстопный стих, а два подлежащих с относящимися к ним определениями, — второй, шестистопный, то есть как раз вдвое более долгий стих. В реплике Чацкого (III, 117): *Сатира и мораль, смысл этого всего? // (В сторону). Она не ставит в грош его* — переход от шестистопного стиха к четырехстопному стоит в связи не только со сменой предложения, но и с переходом от речи диалогической к монологической, обращенной говорящим к самому себе. Как видим, отношения между средствами языка и стихосложения в пределах разных реплик могут оказываться различными, а интерпретация этих отношений каждый раз должна быть совершенно конкретной и применимой именно к данному случаю [18*], но самое наличие подобных отношений есть факт вполне несомненный [43].

Можно указать некоторые соответствующие примеры и в области реплик, представляющих собой четверостишия. Таких четверостиший, все четыре стиха которых были бы одинаковой меры, в «Горе от ума», в сущности, нет. Они возможны только в составе более пространных реплик. Есть случай, в котором реплика состоит из такого рода четверостишия, которому, однако, предшествует один шестистопный стих, рифмующий с предшествующей репликой (I, 352). Но и это четверостишие очень выразительно с точки зрения излагаемых здесь наблюдений. Так, в нем однообразие метрической формы находит себе полную аналогию со стороны синтаксиса, так как каждый из трех последних стихов реплики представляет собой однотипную антитезу — перечисление с повторением или параллелизмом соответствующих словарных средств по обе стороны цезуры в каждом из стихов: *Вчера был бал, а завтра будет два. // Тот сватался — успел, а тот дал промах. // Все тот же толк, и те ж стихи в альбомах.* В нескольких случаях встречаем четверостишия, состоящие из шестистопного и трех четырехстопных стихов. Как всегда при скоплении коротких стихов одинаковой меры, возникают в этих случаях потенциальные крылатые слова, запоминающиеся фразы, словно напрашивающиеся на роль цитаты или эпиграфа [19*]. Ср., например, I, 40: *Ф. Скажи-ка, что*

[18*] Именно с этой точки зрения представляются мне лишенными конкретной убедительности частные приложения правильного в общем тезиса В. А. Филиппова о том, что смена стихов в «Горе от ума» выражает «смену мысли» [42].

[19*] «Стихи Грибоедова, — писал Белинский, — обратились в пословицы и поговорки; комедия его сделалась неисчерпаемым источником применений на события ежедневной жизни, неистощимым рудником эпиграфов» («Сочинения Александра Пушкина», статья 8-я) [44]. Ранее Белинского выражение «рудник для эпиграфов» применил Полевой к «Евгению Онегину» (Моск. телеграф, 1830, № 6, с. 241).

глаза ей портить не годится, // И в чтеньи прок-от не велик: // Ей сна нет от французских книг, // А мне от русских больно спится. Наглядный и острый параллелизм в последних двух стихах в еще большей степени придает им их эпиграмматический, афористический характер. Ср. II, 232: *С к. Довольно счастлив я в товарищах моих, // Вакансии как раз открыты; // То старших выключат иных, // Другие, смотришь, перебиты* или II, 251: *Ф. И славно судите, дай Бог здоровье вам // И генеральский чин; а там // Зачем откладывать бы дальше, // Речь завести об генеральше?* Любопытную подробность в наблюдаемых четверостишных репликах составляет частое их завершение стихом более коротким, чем предшествующий или предшествующие. Это параллельно с соответствующими синтаксическими явлениями создает впечатление полной замкнутости, стилистической отточенности реплики, придавая ей характер своеобразного микрокосма в связном потоке развивающейся сценической речи. Например, II. 560: *С. Была у батюшки, там нету никого. // Сегодня я больна, и не пойду обедать, // Скажи Молчалину, и позови его, // Чтоб он пришел меня проведать.* С этими словами Софья уходит. Ср. еще IV, 223: *З а г. Извольте продолжать, вам искренно признаюсь, // Такой же я, как вы, ужасный либерал! // И от того, что прям и смело объясняюсь, // Куда как много потерял!..* (ср. пословичный оборот в конце такого четверостишия). Еще острее построены реплики Чацкого: *Несчастные! должны ль упреки несть // От подражательниц модисткам? // За то, что смели предпочесть // Оригиналы спискам?* (III, 321); *Л. А вам, искателям невест, // Не нежиться и не зевать бы; // Пригож и мил, кто не доест // И не доспит до свадьбы* (IV, 333). Замечательна этого же рода заключительная реплика Репетилова (IV, 271): *Куда теперь направить путь? // А дело уж идет к рассвету. // Поди, сажай меня в карету, // Вези куда-нибудь. (Уезжает).* Но сходный эффект достигается и обратным построением, при котором четвертый стих длиннее трех предшествующих, например II, 486: *Ч. Да-с, это я сейчас явил, // Моим усерднейшим стараньем, // И прысканьем, и оттираньем, // Не знаю для кого, но вас я воскресил.* Интересно и такое совпадение в смене формы стиха и оборота речи, как, например, II, 412: *Л. Кому назначено-с: не миновать судьбы, // Молчалин на лошадь садился, ногу в стремя, // А лошадь на дыбы, // Он об землю и прямо в темя* и др.

Естественно, что очень богатый и ценный материал этого рода заключен в композиции пространных реплик «Горя от ума». Исчерпать и представить весь этот материал в строгом систематическом порядке можно было бы только в специальной монографии. Здесь ограничиваюсь группой наиболее показательных извлечений из этого материала. Пространные реплики «Горя от ума» представляют собой прежде всего известную связь куплетов или строф, форма которых лишена большого разнообразия. В подавляющем большинстве случаев это четверостишия, гораздо реже — шестистишия или двустишия, и только в виде относительно редких явле-

ний различаем в составе протяженных реплик стро́фы в пять или в семь стихов (семистрочная строфа типа *aBBaCaC* употреблена дважды, оба раза в монологах Чацкого: II, 373 сл.; IV, 27 сл.[20*]). Таким образом, как это ни кажется странным на первый взгляд, «Горе от ума» написано в сущности строфами, — да и вряд ли вообще возможно сколько-нибудь радикальное нарушение строфического принципа в драматическом произведении при условии употребления рифмованного стиха [45].

Тем не менее строфичность речи в «Горе от ума», ощутимая, разумеется, только в более или менее обширных репликах, есть факт тем более реальный, что в тексте комедии сравнительно мало случаев междустрофных переносов, то есть случаев несовпадения синтаксической и строфической границ [46]. В первом акте я нашел всего пять таких случаев, как, например, I, 338 (конец одной строфы) — 339 (начало другой): ⟨. . .⟩ *Когда бывало в вечер длинный // Мы с вами явимся, исчезнем тут и там* ⟨. . .⟩ или I, 400—401: *Наш ментор, помните колпак его, халат, // Перст указательный, все признаки ученья* ⟨. . .⟩. С другой стороны, в том же I акте находим большой монолог Чацкого (I, 358 сл.), представляющий собою, если не считать первой строки, связанной с предшествующей репликой Софьи, построение из семи правильных четверостиший, каждое из которых обладает всеми признаками законченного куплета с резкой синтаксической остановкой в конце. Такое же впечатление строгости строфического рисунка, спорадичности отклонений от правильного и симметричного расположения языкового материала одинаковыми строфами оставляют и прочие наиболее крупные реплики «Горя от ума». В монологе Чацкого о французике из Бордо мерное движение четверостиший прерывается только дважды: именно, после первых трех строф, составляющих как бы первое звено монолога, граница которого подчеркнута и внезапной сменой шедших подряд шестистопных строк короткой трехстопной (⟨. . .⟩ *Такой же толк у дам, такие же наряды. . . // Он рад, но мы не рады*), находим строфу в шесть строк, составляющую второе отчетливое членение монолога, опять-таки подчеркнутое укорочением последнего стиха, а также вводным характером самого предложения (⟨. . .⟩ *Урок, который им из детства натвержен. // Куда деваться от княжен!*) [47]. Далее, через четверостишие, встречаем строфу в пять строк, причем не случайно именно здесь пятая строка синтаксически тяготеет к последующему тексту (*Пускай меня отъявят старовером, // Но хуже для меня наш Север во сто крат* ⟨. . .⟩), а вся остальная часть монолога составляет последовательную цепь девяти четверостиший, из которых только одно незамкнутое и связано переносом с последующим (ст. 612—613). Большой, выдержанный в приподнято-эмоциональной смене вопросительных и восклицательных интонаций монолог Фамусова в IV, 433 состоит из шести четверо-

[20*] См.: *Филиппов В.* Указ. соч. С. 14.

стиший и заключительной строфы в шесть строк, причем на протяжении всего монолога нет ни одного междустрофного переноса [48]. Последний монолог Чацкого состоит из двенадцати четверостиший и двух шестистиший, образующих седьмую и десятую строфы монолога, причем во всем пространном монологе есть только один перенос (ст. 474—475: *Зачем мне прямо не сказали, // Что все прошедшее вы обратили в смех?!)* [49]. Отмеченные свойства пространных реплик, разумеется, не представляют собой случайности в общей стилистической системе «Горя от ума» со столь явными чертами классицизма в ней. Однако классичность строфического рисунка в монологах Грибоедов умел сочетать с интересными и разнообразными приемами с о е д и н е н и я строф, а также внутристрофного расположения материала. Необходимо привести несколько иллюстраций из этой области.

Останавливает на себе внимание то обстоятельство, что по большей части случаев на границах строф происходит смена метрической формы вольного стиха, сопровождающаяся параллельными явлениями со стороны синтаксиса, подобно тому как это мы наблюдали и при анализе коротких реплик. Реплика Лизы (I, 225) начинается так: *Вот то-то-с, моего вы глупого сужденья // Не жалуете никогда: // Ан вот беда. // На что вам лучшего пророка?* и т. д. Третий стих реплики резко обособлен от остального текста своей двустопной формой, но также и синтаксически, представляя вывод, заключение из предшествующего, развиваемое дальнейшим текстом. В II, 161 сл. Фамусов уговаривает Чацкого вести себя смирно в присутствии Скалозуба таким образом, что каждый раз, как только в его реплике появляется слово *пожало-ста*, стих употребляется шестистопный. В особенности интересно начало этой реплики, в котором между двумя шестистопными стихами, начинающимися словом *пожало-ста*, содержится четыре стиха меньшего размера (в 4, 5, 4 и 4 стопы), посвященные характеристике Скалозуба. Целым рядом таких метрико-синтаксических поворотов характеризуется второй монолог Фамусова во II акте (ст. 262 сл.), например в самом начале: *Вкус, батюшка, отменная манера; // На все свои законы есть: // Вот например у нас уж исстари ведется* ⟨. . .⟩ или *Будь плохинький, да если наберется // Душ тысячки две родовых, — // Тот и жених*, знакомый уже нам фигурой конца (реплики или ее композиционного отдела) в виде короткого стиха. В дальнейшей части монолога интересны возвращения к шестистопному метру в анафорических моментах, например: *А наши старички?? — Как их возьмет задор* ⟨. . .⟩ — и далее: *А дамы? — сунься кто, попробуй, овладей* ⟨. . .⟩ (в обоих случаях предшествующий стих пятистопный). Замечателен и конец этого монолога, завершаемого многозначительным шестистопным стихом после серии четырехстопных: ⟨. . .⟩ *Французские романсы вам поют // И верхние выводят нотки. // К военным людям так и льнут, // А потому, что патриотки. // Решительно скажу: едва // Другая сыщется столица как Москва.* В следующем после этого монологе Чацкого особенно ярко применен тот же прием в двух местах. Во-

первых, на границе первой и второй композиционной части монолога, с резким переходом от повествовательной интонации к риторически-вопросительной: ⟨. . .⟩ *Не замечая об себе: // Что старее, то хуже. // Где? укажите нам, отечества отцы* ⟨. . .⟩. Во-вторых, на границе между саркастическими строчками: ⟨. . .⟩ *Амуры и Зефиры все // Распроданы по одиночке!!!* — и следующей затем серией шестистопных стихов с восклицательной интонацией и анафорическим риторическим *вот: Вот те, которые дожили до седин!* и т. д. Ср. еще III, 65 сл.: *Ч.* ⟨. . .⟩ *Как человеку вы, который с вами взрос, // Как другу вашему, как брату // Мне дайте убедиться в том; // Потом // От сумасшествия могу я остеречься* ⟨. . .⟩; III, 361: *Х. Час битый ехала с Покровки, силы нет; // Ночь — света-преставленье!*; IV, 81: *Р. Играл! проигрывал! в опеку взят указом! // Танцовщицу держал! и не одну: // Трех разом!*; IV, 200: *Р.* ⟨. . .⟩ *Барон фон Клоц в министры метил, // А я // К нему в зятья.* На сходном приеме контрастного метра заключительного стиха построен также конец последнего монолога Чацкого *Карету мне, карету!*, которому предшествуют три шестистопных стиха. Укажу еще на эффект такого вариантного построения, при котором последний укороченный стих отдается другому персонажу, как, например, в IV, 57: *Р.* ⟨. . .⟩ *Пускай лишусь жены, детей, // Оставлен буду целым светом, // Пускай умру на месте этом, // И разразит меня Господь. . . // Ч. Да полно вздор молоть.* Вообще же случай наиболее резкого контраста такого рода — это смежное положение шестистопного стиха и стиха в один слог. Таких случаев в «Горе от ума» два: III, 637: *Ч.* ⟨. . .⟩ *И он осмелится их гласно объявлять, // Глядь. . .*, где имеем конец монолога, мотивированный его прерванностью, и III, 327: *З а г. На завтрашний спектакль имеете билет? // С. Нет*, то есть в сочетании двух реплик.

В приведенной только что реплике Репетилова (IV, 57) обращает на себя внимание прием подчеркнутого подбора серии стихов одинакового метра, связанный с риторическим построением фразы (*Пускай. . . Пускай. . . И разразит. . .*). Это не единственное место такого рода в «Горе от ума». Однако художественный смысл этого приема в разных случаях разный. Например, в III, 45 он также связан с риторическим повторением одинаковых оборотов речи и выражает крайний подъем чувств (карикатурой чего служит приведенное место в монологе Репетилова): *Чтоб кроме вас ему мир целый // Казался прах и суета? // Чтоб сердца каждое биенье // Любовью ускорялось к вам?* В II, 421: *Ч. Шнуровку отпусти вольнее* ⟨. . .⟩ — такое же сочетание нескольких стихов мерою в четыре стопы находится в ином отношении к формам синтаксиса: здесь каждый стих представляет собой отдельное предложение, но однотипное (*отпусти. . . потри. . . опрыскивай. . . смотри. . .*), а все место в целом соответствует хлопотливой озабоченности Чацкого, старающегося привести в чувство Софью. Встречаем мы этот прием и в сатирических местах комедии. Например, в III, 428 Чацкий сравнивает Молчалина с Загорецким: *Там моську во-время погла-*

дит, // Тут в пору карточку вотрет, // В нем Загорецкий не умрет! .. Интересно, что выше в комедии дважды образ Загорецкого представлен смежным употреблением четырехстопных строк, именно III, 347: *П. М. Как эдаких людей учтивее зовут? // Нежнее? — человек он светский, // Отъявленный мошенник, плут: // Антон Антоноч Загорецкий* и III, 377: *Х. А знаешь ли, кто мне припас? // Антон Антоноч Загорецкий. // (Загорецкий выставляется вперед). Лгунишка он, картежник, вор* [21*]. Нередко видим в составе длинных реплик применение принципа двустиший из двух одинаковых коротких стихов с афористическим назначением, например II, 212: *Ф.* ⟨...⟩ *Один Молчалин мне не свой, // И то затем, что деловой* или знаменитый поговорочный конец первого акта: ⟨...⟩ *Что за комиссия, Создатель, // Быть взрослой дочери отцом!* и др.

Интересен случай мотивировки метрико-синтаксического перелома в реплике непосредственно психологией говорящего персонажа. Это рассказ Софьи о сне, начинающийся так: *Позвольте... видите ль... сначала // Цветистый луг; и я искала // Траву // Какую-то, не вспомню наяву.* Выделение слова *траву* в отдельный стих и перенос определения к нему *какую-то* в следующий стих, несомненно, здесь показывают, что Софья сочиняет свой сон в самое время рассказа, не сразу решает, что́ именно она искала во сне, не находит подходящего определения к слову *трава* и т. д. Об этом свидетельствуют и многоточия первой строки, и переход от безглагольного предложения к предложению с прошедшим временем в качестве сказуемого [22*]. Исполнительница роли Софьи, во всяком случае, в формах языка и стиха в данном месте может найти для себя очень ценные указания [50]. Но такая психологическая интерпретация имеет повод в тексте лишь в очень редких случаях. Для нашей темы существенно показать, в первую очередь, то, что язык и стих в комедии Грибоедова представляют собой слитное целое, и это в особенности видно на многочисленных явлениях подбора соседних стихов по синтаксическому принципу, даже независимо от метрической формы отдельных стихотворных строчек, хотя такая независимость проявляется, в сущности, редко. Софья говорит о Чацком (I, 268): ⟨...⟩ *Потом опять прикинулся влюбленным, // Взыскательным и огорченным!* .. Здесь второй

[21*] Вообще следует сказать, что совпадение оборотов речи в двух репликах, даже и тогда, когда эти выражения не имеют одного и того же повода, оставляют впечатление художественного единства мысли, стоящей за таким совпадением. Например, Наталья Дмитриевна (III, 237) говорит: *Мой муж, прелестный муж, вот он сейчас войдет.* Строение ее реплики вскоре повторяется Молчалиным, другим кандидатом в представители высокого идеала «московских всех мужей»: *Ваш шпиц, прелестный шпиц; не более наперстка* ⟨...⟩ (III, 417).

[22*] То, что в первоначальном (музейном) тексте деление было иное: *Искала я, мне чудилось, траву* и проч. (*Грибоедов А. С.* Указ. соч. Т. II. С. 111), может служить косвенным свидетельством сознательного изменения формы стиха при переделке этого места.

стих связан с первым не только метром и рифмой, но также тем, что представляет собой присоединение двух новых творительных предикативных к тому, который дан в первой строке, причем эти вторые два однородных члена составляют нечто цельное и отдельное по отношению к первому. Далее Софья продолжает: *Остер, умен, красноречив, // В друзьях особенно счастлив. // Вот об себе задумал он высоко...* Первые две из этих строк объединены очевидным параллелизмом синтаксической функции: первый стих содержит три обособленных предиката, второй еще один такой предикат с зависимыми словами, а далее, с переменой метра, совершается переход к главному предложению. Фамусов в II, 301 характеризует московских дам сначала двумя пятистопными стихами, каждый из которых представляет собой предложение с повелительным наклонением и зависящим от него инфинитивом в центре: *Скомандовать велите перед фрунтом! // Присутствовать пошлите их в Сенат!*, и далее двумя шестистопными стихами, в каждом из которых по обе стороны цезуры два имени-отчества: *Ирина Власьевна! Лукерья Алексевна! // Татьяна Юрьевна! Пульхерия Андревна!* В ряде случаев находим синтаксические связи между стихами, имеющие вид ритмической лестницы, как, например, III, 56: *Ч.* ⟨...⟩ *Бог знает в нем* ⟨...⟩ // *Бог знает, за него что* ⟨...⟩ *Чем голова его* ⟨...⟩ или III, 113: *С.* ⟨...⟩ *Который скор* ⟨...⟩ // *Который свет ругает* ⟨...⟩ // *Чтоб свет* ⟨...⟩. Ср. и другие виды подобных ритмико-синтаксических и ритмико-лексических фигур, например IV, 361: *М.* ⟨...⟩ *Швейцару, дворнику, для избежанья зла, // Собаке дворника, чтоб ласкова была;* III, 534: *Княгиня. Он химик, он ботаник, // Князь Федор, мой племянник*; IV, 471: *Ч. А вы! о Боже мой! кого себе избрали? // Когда подумаю, кого вы предпочли!*; IV, 478: *Ч.* ⟨...⟩ *Которые во мне ни даль не охладила, // Ни развлечения, ни перемена мест* и мн. др.[51]

Совершенно исключительный интерес представляет изучение этих связей языка и стихотворных форм в пределах отдельного стиха. И здесь встречаем широкое разнообразие отношений, в разработке которых тонкое мастерство Грибоедова сказалось особенно наглядно и убедительно. Дело заключается в расположении языкового материала сообразно внутренним членениям стиха, например тем членениям, которые создаются цезурой в шести- и пятистопном стихе, но также и в иных отношениях. Но это имеет и обратную силу, так что можно сказать, что самый стих грибоедовской комедии создается умелым подбором и сопоставлением соответствующих категорий языка. Создающееся полное взаимопроникновение фактов языка и стиха могло бы быть описано исчерпывающим образом только в особом труде, специально посвященном этому вопросу. Здесь отметим самые важные и типичные явления этого рода, отправной точкой наблюдений избирая факты языка.

Прежде всего убеждаемся, что внутренние членения стиха представляют собой сплошь и рядом не что иное, как выражение тех синтаксических связей и противопоставлений, которые суще-

ствуют как между предложениями, так и внутри одного предложения. Так, противопоставленные части стиха бывают заняты каждая самостоятельным предложением, например I, 68: *Л.* ⟨...⟩ *Ну что же стали вы? / поклон, сударь, отвесьте* или I, 311: *Ч.* ⟨...⟩ *Ни на волос любви! / куда как хороши!*; I, 64: *С. И свет и грусть. / Как быстры ночи!* То обстоятельство, что оба предложения при этом оказываются предложениями разных типов, создает лишний художественный эффект самого расчленения и делает его еще более выразительным в синтаксическом отношении. Прямое продолжение такого приема наблюдаем в расчленении стиха на два предложения, связанные известного рода зависимостью, преимущественно различными формами сочинения, или отнесением в одну часть стиха какого-либо обособленного оборота вроде деепричастного и т. д. Например, I, 45: *Л. Извольте же идти; / разбудите, боюсь*; I, 445: *Ч. Велите ж мне в огонь: / пойду как на обед*; II, 489: *Ч. Не знаю для кого, / но вас я воскресил*; II, 100: *Ч. Свежо предание, / а верится с трудом*; I, 23: *Ф. Не мог придумать я, / что это за беда;* I, 62: *Л. До света запершись, / и кажется все мало?* Особенно интересны случаи разнесения по разным частям стиха разных частей внутреннего состава предложения, причем почти всегда это связано с перечислительной фигурой в одной части стиха, например I, 131: *Ф. Берем же побродяг, / и в дом и по билетам*, где во второй части перечислительная фигура из двух обстоятельств с анафорическим союзом; ср. I, 160: *С. Явился тут со мной; / и вкрадчив, и умен;* I, 241: *С. Мне все равно, / что за него, что в воду*; II, 174: *Ф. Дочь выдавать / ни завтра, ни сегодня*; II, 498: *С. Зачем же ей играть, / и так неосторожно?* (без перечислительной фигуры); далее, с перечислительной фигурой в обеих частях стиха: I, 340: *Ч. Играем и шумим / по стульям и столам*; III, 578: *Ч. В Россию, к варварам, / со страхом и слезами*; IV, 36: *Ч. Все та же гладь, и степь, / и пусто и мертво* и др. Здесь следует целая вереница самых разнообразных видов параллелизма, антитезы, лексического повтора, возникающих вместе с движением самого стиха. См., например, I, 24: *Ф. То флейта слышится, / то будто фортопьяно*; I, 54: *Л. Чуть дверью скрипнешь, / чуть шепнешь*; I, 59: *Л. И барский гнев, / и барская любовь*; I, 70: *Л. Смотрите на часы, / взгляните-ка в окно*; I, 142: *С. Шел в комнату, / попал в другую*; I, 223: *С. Ни беспокойства, / ни сомненья*; I, 395: *Ч. Числом поболее, / ценою подешевле*; II, 89: *Ф. Упал он больно, / встал здорово*; II, 99: *Ч. Век нынешний / и век минувший*; II, 196: *Ф. Кладите шляпу, / сденьте шпагу*; II, 511: *С. Хочу люблю, / хочу скажу*; III, 148: *Ч. Про ум Молчалина, / про душу Скалозуба*; III, 522: *Ф. Ученье — вот чума, / ученость — вот причина*; IV, 4: *Гр. в н. И не с кем говорить, / и не с кем танцовать*; IV, 450: *Ф. Не быть тебе в Москве, / не жить тебе с людьми* и мн. др. Лингвистическую классификацию всех этих случаев оставляю здесь в стороне. Но при исследовании взаимного положения составных частей этих параллелизмов и антитез особое значение должно

принадлежать еще указанию на то, что самый рисунок, создаваемый сопоставляемыми частями предложений, может оказываться различным. Так, в одном случае сопоставляемые части предложения замыкают стих по границам, как, например, I, 67: *Л. Вертелась перед ним, / не помню что врала*; в другом — сопоставляемые члены предложения встречаются в середине стиха, непосредственно по обе стороны цезуры, например II, 89: *Ф. А? как по вашему? / по нашему смышлен*; в третьем — наблюдаем комбинацию двух первых видов, например II, 546: *М. Снаружи зеркальцо, / и зеркальцо внутри*; III, 607: *Ч. Рассудку вопреки, / наперекор стихиям* и т. д.

Особо выделяются случаи, в которых сопоставляемые синтаксические члены имеют различное морфологическое выражение. В этих случаях самый параллелизм или антитеза приобретают эстетическую свежесть, сходную с той, какая принадлежит морфологически богатой рифме. Вот несколько примеров этого рода. В I, 72: *Л. А в доме стук, ходьба, / метут и убирают* до цезуры находим два сказуемых, выраженных отглагольными существительными, а после цезуры — два глагольных сказуемых. В реплике Фамусова *Однако бодр и свеж, / и дожил до седин, // Свободен, вдов, / себе я господин* (I, 123—124) в обоих стихах до цезуры по два сказуемых, выраженных краткими формами имени прилагательного, а после цезуры в первом случае сказуемое в глагольной форме, во втором — в форме имени существительного. Такие же различные морфологически сказуемые видим и в I, 167: *С. Бледны, как смерть, / и дыбом волоса;* I, 208: *Л. В глазах темно, / и замерла душа; // Грех не беда, / молва не хороша*; I, 237: *Л. И золотой мешок, / и метит в генералы*; II, 231: *Ф. Давно полковники, / а служите недавно*; III, 113: *С. Который скор, блестящ / и скоро опротивит*; II, 11: *Ф. То бережешься, то обед* и др. Но подобные соотношения возможны не только в области сказуемого (см., например, I, 330: *С. Проездом, случаем, / из чужа, из далёка* и др.).

В иных случаях параллелизм и антитезы, расчленяющие стих, сопровождаются внутренней рифмой, и тогда возникает вопрос о том, где граница между стихом и полустишием в «Горе от ума». Так, например, В. А. Филиппов [23*] видит не два, а четыре стиха в известной сцене Загорецкого и Графини бабушки (III, 481—482): *В горах изранен в лоб, / сошел с ума от раны. // Что? к фармазонам в клоб? / Пошел он в пусурманы*! Как раз в этом месте такое понимание, вполне законное с звуковой стороны, может оспариваться в силу того, что перед нами проявление традиционного приема классической комедии — смена реплик размером в один стих, да притом представляющая своеобразную имитацию народных диалогов на тему о глухих, где обязательна смежная рифмовка реплик; ср. выше: *Нет, Чацкий произвел всю эту куте-*

[23*] *Филиппов В.* Указ. соч. С. 8 прим. 12.

рьму. // Как, Чацкого? Кто свел в тюрьму? [52] То или иное решение этого вопроса мне не кажется, впрочем, существенным для дела. Однако необходимо отметить, что самый вопрос о том, сколько всего стихов в «Горе от ума», может возникнуть вовсе не только по одному данному поводу. Ср., например, I, 27: *Ф. Вот то-то невзначай, за вами примечай*; II, 292: *Ф. К тому, к сему, а чаще ни к чему*, где нет никаких объективных способов доказать, что это один стих, а не три, или III, 371: *X. Да как черна! да как страшна*! и т. п. Ср. сказанное выше по поводу II, 150: *Ф. Тебя уж упекут. // Под суд, как пить дадут* и т. д. Здесь нужно указать на это явление как на звуковой прием, своеобразно оттеняющий те многочисленные ритмико-синтаксические параллели, которыми буквально дышит весь текст «Горя от ума».

Наконец, надо отметить и ряд случаев замечательной гармонии между синтагматическим строением стиха и его фактическим ритмическим звучанием, то есть реальным, а не полагающимся по метрической стопной схеме числом сильных ритмических мест в нем. Так, например, I, 115: *Ф. Умна была, нрав тихий, редких правил* есть стих с тремя ритмическими вершинами — на втором, шестом и десятом слогах, причем прочие ударения, которые возможны в этом стихе (на словах *была, редких*), по сравнению с здесь отмеченными представляются второстепенными, ослабленными [24*]. С синтаксической стороны этому всецело соответствует то обстоятельство, что разбираемый стих заполнен тремя предикатами, причем такими, каждый из которых состоит из двух слов, вместе составляющих одну ритмическую вершину, и именно: составное сказуемое с связкой прошедшего времени, именительный самостоятельный в виде существительного с определением и предикативный оборот в форме родительного падежа с определением. Таким образом, стих членится на три части как в ритмическом, так и синтаксическом отношении. Проще такое соотношение в тех случаях, когда соответствующие синтаксические членения совпадают между собой морфологически, как, например, I, 133: *Ф. И танцам! и пенью! и нежностям! и вздохам!* или I, 180: *Ф. И черти, и любовь, и страхи, и цветы*; IV, 65: *Р. Я жалок, я смешон, я неуч, я дурак*. В этих случаях четырем ритмическим вершинам шестистопного стиха соответствуют четыре синтаксические группы, тожественные в морфологическом отношении. Но в шестистопном стихе возможны и три такие ритмико-синтаксические группы, например IV, 44: *Р. Что пустомеля я, что глуп, что суевер* или III, 44: *Ч. Но есть ли в нем та страсть? то чувство? пылкость та?* Ср. такое же построение в пятистопном стихе: *Ч. Ни годы их, ни моды, ни пожары* (II, 326); *Р. Сердечный друг! Любезный друг! Mon cher!* (IV, 42) или в четырехстопном (с незначительным морфо-

---

[24*] С разрешения автора пользуюсь здесь некоторыми положениями пока не опубликованной докторской диссертации С. М. Бонди «Вопросы ритмики русского стиха» [53].

логическим вариантом): *Ф. В деревню, к тетке, в глушь, в Саратов* (IV, 452) и т. д.

Разумеется, не каждая реплика дает одинаково богатое и разнообразное собрание примеров для всех описанных ритмико-синтаксических построений. Как это и естественно для драматического произведения, особенно большое скопление их находим обычно там, где речь выдержана в риторическом тоне, перемежается частыми переходами от одного типа интонации к другому, полна проявлениями различных эмоций и т. д. Эти построения менее обильны и заметны в репликах спокойных, в которых нет к тому же остроумных пассажей, игры слов и т. д. Не удивительно, что страстные монологи Чацкого в особенности изобилуют такими приемами, а реплики Софьи дают меньше материала для этого рода наблюдений. Однако и Софья пользуется сложными ритмико-синтаксическими фигурами в тех случаях, когда впадает в саркастический и обличительный тон, как, например, в III, 111 и др. Вообще же следует сказать, что все изложенные выше наблюдения относительно внутреннего построения реплик «Горя от ума» и композиционной связи в них форм языка и стиха в большей степени характеризуют стиль комедии Грибоедова именно как драматургический стиль в целом, чем отдельные ее характеры или положения. Это не исключает любопытных совпадений в репликах одного и того же персонажа [ср., например, у Хлестовой: *Да как черна! да как страшна*! (III, 371) и *Да невзначай! да как проворно!* (III, 496); точно такого построения мы более в комедии не встречаем].

IV

Все предшествующее было посвящено изучению художественных свойств языка «Горя от ума», как они проявляются в самом движении комедии от реплики к реплике, от одной группы рифм к другой, от стиха к стиху. Этого требовала, во-первых, необходимость исследовать постепенно развертывающуюся сценическую речь комедии с точки зрения раскрывающегося в этом процессе движущего начала, а во-вторых, стихотворная форма языка комедии. Но, кроме того, есть и еще одна проблема, не имеющая прямой связи с стихотворной формой языка комедии и тем не менее очень существенная для изучения ее языка с собственно драматургической точки зрения. Драматическое произведение движется не просто сменой реплик, но также и сменой сценических образов. Индивидуальные свойства этих образов должны или по крайней мере могут отражаться не только в том, что делают и о чем говорят отдельные действующие лица на сцене, но также и в том, как они говорят. Выше попутно обращалось постоянно внимание на индивидуальные черты в языке отдельных персонажей или сцен «Горя от ума», поскольку это выяснилось в процессе изучения общих примет реплики и отдельных явлений языка, связанных с явлениями стиха. Теперь следует остановиться на этом вопросе несколько подробнее.

На индивидуализацию отдельных драматических образов средствами языка в «Горе от ума» указывают все, кто касается этого предмета, но обычно эти указания не подкрепляются ясными и убедительными данными текста. Это, в частности, объясняется отсутствием строго разработанного метода, которому можно было бы следовать в изучениях такого рода. Так, например, нередко языковые различия между персонажами усматриваются почти исключительно в различии круга тем и предметов, которых персонажи касаются в своих речах. В ограниченном смысле такие наблюдения имеют свою цену. Язык Чацкого не похож на язык Хлестовой хотя бы потому, что Чацкий в своих речах называет такие предметы мысли, которых не касается и, может быть, вовсе не знает Хлестова. Да и помимо того, как естественное следствие разной значительности ролей и разного объема реплик и текста ролей в целом, словарь Чацкого обширнее и богаче словаря Хлестовой. Так, для примера возьмем монолог Чацкого «А судьи кто?» и сразу же увидим в этом монологе много слов, которые не встречаются в репликах Хлестовой и, может быть, не встречались бы в них и при большем их объеме: *судья, древность, свободный, вражда, непримиримый, сужденья, черпать, газета* и т. д. Ясно, однако, что результаты такого рода сопоставлений будут неизбежно скудными и что гораздо важнее было бы узнать, какие существуют различия в языке отдельных персонажей н е з а в и с и м о от того, о ч е м они говорят. Нужно заметить, что прямолинейная индивидуализация отдельных драматических характеров в данном направлении положительными, резко разобщенными языковыми приметами вовсе не всегда есть естественный путь драматического искусства. У Эрматингера есть интересное замечание о том, что индивидуализация языка персонажей, подобная той, какой добиваются натуралисты, приводит к тому, что единый, но внутренне антитетичный мир драмы распадается на множество разобщенных образов, и это ослабляет напряженность действий [25*]. Что касается «Горя от ума», то мы, действительно, не находим такой грубой индивидуализации языковых портретов, режущей по живому телу общей для всего изображаемого мира языковой традиции и атмосферы. Такая общая языковая атмосфера, составляющая необходимое условие всякого высокого искусства, в «Горе от ума», разумеется, есть.

Все действующие лица «Горя от ума», от главного героя до самого второстепенного персонажа, живут и действуют в одной и той же атмосфере живого, идиоматически окрашенного, острого, бойкого и меткого русского слова. Трудно передать общее впечатление от художественных свойств языка «Горя от ума» лучше, чем это сделал более семидесяти лет тому назад Гончаров в своей статье «Мильон терзаний». «Соль, эпиграмма, сатира, этот разговорный стих, — писал здесь Гончаров, — кажется, никогда не ум-

---

[25*] *Ermatinger E.* Op. cit. S. 384—386.

рут, как и сам рассыпанный в них острый и едкий, живой русский ум, который Грибоедов заключил, как волшебник духа какого-нибудь в свой замок, и он рассыпается там злобным смехом. Нельзя представить себе, чтоб могла явиться когда-нибудь другая, более естественная, простая, более взятая из жизни речь. Проза и стих слились здесь во что-то нераздельное, затем, кажется, чтобы их легче было удержать в памяти и пустить опять в оборот весь собранный автором ум, юмор, шутку и злость русского ума и языка» [26*]. Нет никакой надобности доказывать, что Гончаров, независимо от общей оценки, которую он дает «Горю от ума», выразил в приведенных словах общие чувства русского читателя и зрителя. Но можно указать на некоторые данные грибоедовского текста, в которых сказалась так хорошо переданная Гончаровым языковая стихия, подчиняющая себе всякого, кто приходит в соприкосновение с знаменитой комедией. Стоит указать хотя бы на тот простой, но значительный факт, что, несмотря на стихотворную форму комедии, в ней нет буквально ни одного славянизма [27*], ни одной сколько-нибудь значительной уступки стиху со стороны языка, столь естественной и почти обязательной для любых стихотворных произведений грибоедовского времени [28*]. При этом особенно важно здесь снова подчеркнуть, что участниками этой языковой стихии, совокупно творящими ее в процессе своей общей сценической жизни, предстают перед нами в с е действующие лица комедии, всем ансамблем.

Известно, какое большое значение принадлежит «Горю от ума» наравне с баснями Крылова в качестве творческого источника значительного числа новых русских пословиц и поговорок [56]. «Пословица, — писал Гоголь, — не есть какое-нибудь вперед поданное мнение или предположение о деле, но уже подведенный итог делу, отсед, отстой уже перебродивших и кончившихся событий, окончательное извлечение силы дела из всех сторон его, а не из од-

---

[26*] *Гончаров И. А.* Полн. собр. соч. 4-е изд. СПб., 1912. Т. 8. С. 129—130.

[27*] Разумеется, речь здесь идет о славянизмах не в этимологическом смысле, а только как о параллельных вариантах к соответствующим средствам живой русской речи с полным совпадением грамматического или словарного значения, культивировавшихся или в качестве стилистического, или же в качестве версификационного приема [54].

[28*] Вопрос об «удачности» или «неудачности» отдельных стихов «Горя от ума» здесь совсем оставляется в стороне. Под уступками стиху со стороны языка поэтому здесь понимается не более или менее удачное расположение слов в стихе, а разнообразные узаконенные традиции русского стихотворства, отступления от общей языковой нормы ради нужд версификации или требований стиля. В этом отношении «Горе от ума» почти совершенно свободно от искусственностей языка. Например, на весь текст комедии приходится только два случая так называемого усеченного прилагательного: *Бывают странны сны* (I, 190) и *Вот меры чрезвычайны* (IV, 98). По поводу усеченных прилагательных и других явлений этого рода в языке начала XIX в. см.: *Винокур Г.* Наследство XVIII в. в стихотворном языке Пушкина // Пушкин — родоначальник новой русской литературы. М.; Л., 1941. С. 508 сл.[55]

ной»[29*]. В этом смысле лицо, творящее новую пословицу, поговорку, оборот речи, есть действительно представитель народа, от его имени воплощающий в слове итог общенародных наблюдений и размышлений. Пушкин предсказал, что половина стихов «Горя от ума» должна войти в пословицу[57], — что, впрочем, не так уж трудно было угадать. О дальнейшей судьбе «Горя от ума» в этом отношении также, пожалуй, никто не сказал характернее, чем Гончаров: «Грамотная масса, — говорит Гончаров, — разнесла рукопись на клочья, на стихи, полустишья, развела всю соль и мудрость пьесы в разговорной речи, точно обратила мильон в гривенники, и до того испестрила грибоедовскими поговорками разговор, что буквально истаскала комедию до пресыщения»[30*]. Но таково и было самое задание автора, и выше было указано на некоторые частные приемы, какими достигалось осуществление этого задания. Выше не было, однако, повода указать, что поговорочный материал в «Горе от ума» творится репликами в с е х действующих лиц, главных и второстепенных, положительного (Чацкого), нейтральных и отрицательных, так что он составляет своего рода естественную стихию, в которой развивается сценическая речь комедии. Чацкому принадлежит изречение о смеси языков *французского с нижегородским* (I, 414); в его репликах находим далее следующие выражения, вошедшие с тех пор в общие запасы русского языка: *числом поболее, ценою подешевле* (I, 395); *служить бы рад, прислуживаться тошно* (II, 64); *свежо предание, а верится с трудом* (II, 100); *я глупостей не чтец, а пуще образцовых* (III, 207—208); *рассудку вопреки, наперекор стихиям* (III, 607); *и вот общественное мненье!* (IV, 286); *не поздоровится от эдаких похвал* (III, 385); *где оскорбленному есть чувству уголок* (IV, 521); из его реплики пошел в общее употребление перефразированный державинский стих *И дым Отечества нам сладок и приятен* (I, 386), сам восходящий к гомеровскому образу[58]. К репликам Софьи восходят выражения: *шутить! и век шутить!* (III, 88); *счастливые часов не наблюдают* (I, 73); *шел в комнату, попал в другую* (I, 142); из ее диалога с Чацким родились афористические заключения: *Где ж лучше? Где нас нет* (I, 358); *герой... Не моего романа* (III, 131—132). Фамусовским репликам принадлежат поговорки, афоризмы, пословицы: *с чувством, с толком, с расстановкой* (II, 4); *подписано, так с плеч долой* (I, 205); *что за комиссия, Создатель, быть взрослой дочери отцом!* (I, 485—486); *нельзя ли для прогулок подальше выбрать закоулок?* (I, 84—85); *ну как не порадеть родному человечку!..*(II, 215); *в деревню, к тетке, в глушь, в Саратов* (IV, 452); *к тому, к сему, а чаще ни к чему* (II, 292); *что станет говорить княгиня Марья Алексевна!* (IV, 529—530). Лиза произносит общеизвестные выражения: *минуй нас пуще всех печалей и барский гнев, и барская любовь* (I, 58—59); *грех не беда, молва не хороша* (I, 209); *она к нему, а он*

29* *Гоголь Н. В.* Сочинения. 10-е изд. М., 1889. Т. IV. С. 193—194.
30* *Гончаров И. А.* Указ. соч. С. 124—125.

ко мне (II, 565). Молчалину принадлежит выражение: *умеренность и аккуратность* (III, 170); он же не смеет *свое суждение иметь* (III, 214). К монологам Репетилова восходят выражения: *шумим, братец, шумим* (IV, 119); *взгляд и нечто* (IV, 147); *да! водевиль есть вещь, а прочее все гиль* (IV, 233); к репликам Хлестовой: *все врут календари* (III, 554); *не мастерица я полки-та различать* (III, 406) и т. д. Нет ничего удивительного в том, что даже такой строгий и придирчивый судья русской литературной речи, как Даль, открыл доступ некоторым грибоедовским выражениям в свое собрание русских пословиц. «Многие изречения писателей наших, — писал Даль в предисловии к своему сборнику, — по краткости и меткости своей стоят пословицы, и здесь нельзя не вспомнить Крылова и Грибоедова; но я включал в сборник свой те только из этих изречений, которые случилось мне слышать в виде пословиц, когда они, принятые в устную речь, пошли ходить отдельно» [31*]. Но надо еще добавить, что выше выписаны образцы наиболее бесспорные и очевидные в этом смысле, такие, которые действительно «пошли ходить отдельно», между тем как цитатой к случаю, материалом для подходящей ссылки на вошедший уже в народную память готовый оборот речи способен служить почти каждый стих «Горя от ума».

Точно так же все без различия персонажи «Горя от ума» несут в зрительный зал и более мелкие фразеологические и лексические элементы живой и характерной русской речи, участвующие в создании общего эстетического колорита языка комедии [60], как, например, *нет мо́чи* (I, 310, Ч; III, 564, Ч.; III, 278, Н. Д.; I, 65, Л.; II, 136, Ф.), причем особенно любопытны некоторые почти дословные совпадения в репликах разных лиц. Например, Фамусов говорит: *Терпенья, мочи нет, досадно* (II, 136), а Чацкий: *Досадно мочи нет, чем больше думать станешь* (IV, 37). Ср. далее в речах Чацкого: *подписку дам* (I, 466); *куда как хороши!* (I, 311); *ни на волос любви* (I, 311); *чуть свет* (I, 304); *похорошели страх* (III, 233); *все в голос повторяют* (IV, 278); *взашеи прогнать* (IV, 99); *ври, да знай же меру* (IV, 86); и далее отдельные слова, как *чай* [‘вероятно’, например: *чай в клубе?* (IV, 92); *чай приговаривал* (II, 117)]; *давиче* (III, 431; IV, 469). ***коли*** *явился ты на бал, так можешь воротиться* (IV, 70—71). Ср. в речах Фамусова: *да, дурен сон,* ***как погляжу*** (I, 178); *да в полмя из огня* (I, 482); *забудется того гляди* (II, 35); *в те поры* (II, 72); *как пить дадут* (II, 151); *на нас не подиви* (II, 271); *в ус никого не дуют* (II, 287); *не финти* (IV, 433); *ни дать ни взять* (IV, 423); *ленивую тетерю* (IV, 436); *нивесть* (III, 502); ***зелье,*** *баловница* (I, 28). Ср. в речах

[31*] *Даль В.* Пословицы русского народа. 3-е изд. СПб.; М., 1904. Т. I. С. X. В сборнике находим: *Служить бы рад, прислуживаться тошно* (т. II, с. 233; т. VI, с. 149); *Грех не беда, да слава* (sic!) *не хороша* (т. VI, с. 248) [59]; *О том, о сем, а больше ни о чем* (т. IV, с. 133), по-видимому, восходящее к реплике Фамусова *К тому, к сему, а чаще ни к чему* и др.

других действующих лиц постоянные слова и выражения, вроде *тужите* ***знай*** (I, 65, Л.); *а больно не хитер* (I, 242, Л.); *нужен глаз да глаз* (I, 3, Л.); *ругает* ***наповал*** (III, 114, С.); *приданого взял — шиш* (IV, 210, Р.); *прах его возьми* (IV, 214, Р.); *дал маху* (II, 411, Ск.); *час битый*; *светапреставленье*; *ужо*; *черт сущий*; *туда же из смешливых*; *авось* (III, 361, 362, 365, 373, 506; IV, 265, Х.) и множество других. В том же направлении воздействуют на читателя и зрителя комедии некоторые морфологические явления, как, например, употребление известного рода частиц, вроде *прок-от* (I, 41, Ф.), *поди-тка* (II, 60, Ф.), *положимте* (I, 333, Ч.), *оставимте* (III, 33, Ч.), частица *-с*, употребленная в комедии в разных функциях до 30 раз в репликах Молчалина, Лизы, Софьи, Чацкого, Натальи Дмитриевны, Загорецкого, Скалозуба, Фамусова, лакеев. Должны быть приняты во внимание также разнообразные проявления живого синтаксического строя, описание которых потребовало бы особого этюда и из которых укажу здесь только на повторное употребление предлога при определении, как, например: *на листе черкни на записном* (II, 5, Ф.); *с людьми я знаюсь с умнейшими* (IV, 88—89, Р.); *без справок без иных* (I, 198, М.); *на съездах на больших* (I, 412, Ч.); также *у вдове у докторши* (II, 29, Ф.;в автографе перед вторым *у* нет запятой) [61]; далее, на такие обороты речи, как: *мечусь* ***как словно*** *угорелый* (I, 103, Ф.); *я* ***только, что*** *спросил два слова* (II, 45, Ч.; здесь *только, что*, разумеется, не означает 'недавно', а равно по значению нашей ограничительной частице *только, лишь*), на безыскусственные типы построения и связи предложений, вроде: *Мне кажется,* ***так*** *напоследок // Людей и лошадей знобя* ⟨...⟩ (I, 320, Ч.); *Как будто не прошло недели; // Как будто бы вчера вдвоем // Мы мочи нет друг другу надоели* (I, 308, Ч.); *А что в ответ за вас, конечно, мне попасть* (I, 75, Л.); *Что встанет, доложусь* ⟨. . .⟩ (I, 44, Л.); *Вчера просилась спать — отказ* (I, 2, Л.) [32*] и т. д. Решаюсь высказать мысль, что все эти свойства языка «Горя от ума» с течением времени не только не утрачивают силу своего эстетического воздействия на русского читателя и зрителя, но и наоборот, становятся еще более в этом отношении действенными: в эпоху первого появления комедии они поражали аудиторию свежестью, остротой и смелостью выражения в сравнении с средним уровнем тогдашнего литературного языка, а впоследствии — в сравнении с обиходным языком интеллигенции, значительно удалившимся от его былой непосредственности. Во всяком случае, совершенно очевидным остается то, что значительная доля художественного обаяния «Горя от ума» имеет своим источником описанную здесь — по необходимости самым беглым образом — общую атмосферу сценического языка комедии [33*].

Индивидуализация отдельных образов комедии средствами

[32*] Ср. в «Евгении Онегине»: «Буянов сватался: отказ» (7, XXVI).

[33*] Вольный стих, избранный Грибоедовым для своей комедии, по своим общим свойствам вполне соответствует описанной языковой атмосфере. Предшественником Грибоедова в применении вольного стиха в комедии был А. А. Ша-

языка[63] в описанных общих рамках имеет три разных направления. Во-первых, она отчасти сказывается, как уже отмечено, в самом объеме данных языка, заключающихся в репликах разных действующих лиц. Это прежде всего элементы такой литературности в репликах Чацкого и Софьи, которая чужда большинству остальных персонажей просто в силу их сценического характера, воплощаемого в их образах примитивного мировоззрения, их культурной отсталости и т. д. Но литературные элементы в языке реплик Чацкого и Софьи сами разной природы. Чацкий, поскольку он не совпадает в своем языковом поведении с остальными действующими лицами, говорит языком ораторства и публицистики, Софья — языком беллетристики. Поэтому литературность языка Чацкого проступает в формах или иронически-полемичных, как, например, *певец зимой погоды летней* (I, 378); *еще ли не сломил безмолвия печати?* (I, 422); *перст указательный* (I, 401); *жертвовать затылком* (II. 113); *созвездие маневров и мазурки* (III, 7), или же риторических и патетических, как, например: *ум, алчущий познаний* (II, 379); *к искусствам творческим, высоким и прекрасным* (II, 381); *мильон терзаний* (III, 564); *воспоминания об том, что невозвратно* (III, 144) и т. п. Иначе говоря, в самом объеме средств речи, какими пользуется Чацкий, сказывается то, что он «славно пишет, переводит» и «говорит, как пишет», тогда как прочие действующие лица «Горя от ума» — «не сочинители». Что же касается Софьи, то она, по меньшей мере, читает книги и этим отличается от окружающей ее среды, вражда которой к книге засвидетельствована в комедии неоднократно. Оттого и речь Софьи отличается бо́льшим объемом средств сравнительно с речью лиц, составляющих ее привычную среду, и это сказывается в употребляемых ею выражениях, вроде *не можете мне сделать вы упрека* (I, 328); *играть жизнью* (II, 497—498); *печальное ничто на ум нейдет* (I, 220); *привычка⟨...⟩ связала детскою нас дружбой* (I, 264—265); *враг дерзости* (I, 282) и др. Как уже сказано, однако, выше, все это, в сущности, не положительные характерологические приметы речи Чацкого и Софьи, а скорее естественное следствие разного круга предметов мысли, мотивов, которых касаются в своей речи главные персонажи комедии.

Другое дело собственно языковая характеристика отдельных сценических образов в «Горе от ума». В ряде случаев она достигается тем, что данному персонажу придаются свойства речи, в той или иной мере разобщающие его с остальными персонажами, причем принадлежащие ему как нечто постоянное и непременное, сопровождающие его в любом его поступке или жесте. Это такой метод языковой характеристики, который может быть назван методом *языковой маски*, потому что здесь языком характеризуется персонаж как таковой, самый образ его, независимо от условий действий, в которых он развивается[64]. Метод языковой маски

ховской; см. его комедию в одном действии «Не любо — не слушай, а лгать не мешай» (СПб., 1818)[62].

применен в «Горе от ума» в нескольких случаях, например при изображении князя Тугоуховского, с его нечленораздельными репликами, которые в других случаях в комедии не повторяются. Языковой приметой, которая характеризует образ княгини Тугоуховской, как сказано было выше по другому поводу, служит особого рода интонирование, внешне выраженное в разделении слов на слоги: *от-став-ный, хо-ло-стый, бо-гат* и т. д. Подобной же приметой в образе Графини внучки служит ее французская речь. Правда, отдельные французские слова мелькают также в репликах княжен Тугоуховских и Репетилова, где они в свою очередь имеют характерологическое назначение: *cousin* (III, 297), *mon cher* (IV, 196), *Alexandre* (IV, 106). Но Графиня внучка — единственный персонаж комедии, произносящий целые французские фразы в двух случаях (III, 325 и 477). В рукописных текстах «Горя от ума» есть следы намерения придать характер языковой маски также образу Графини бабушки. Именно, это должна была быть маска фонетическая, состоящая в замене звонких согласных соответствующими глухими, наподобие того, как нередко изображаются немцы не только в русской, но также английской и французской литературах, например: *Мой труг, мне уши залошило; // Скаши покромче. . .*; 〈. . .〉 *уж нет ли здесь пошара?*; *Пошел он в пусурманы!*; *И он пешит* и т. д. (III, 475 сл.) [34*]. Трудно сказать, имел ли Грибоедов в виду в этом случае этнографическую мотивировку такого произношения или же этим способом он хотел передать произношение старческое. Возможно, что неясность замысла привела к тому, что он остался полностью не выраженным в тексте комедии. Однако наиболее ясным и отчетливым образцом языковой маски среди персонажей «Горя от ума», бесспорно, является Скалозуб. Маска его заключается в том, что он переводит любое жизненное положение на язык привычной для него военно-служебной терминологии. Сюда относятся такие места в его речах, как *мы с нею вместе не служили* (II, 206); *и впрочем все фальшивая тревога* (II, 457); *дистанции огромного размера* (о Москве; II, 261); *фельдфебеля в Волтеры дам* (IV, 193), в которых он выражениями из военного быта квалифицирует явления совершенно иного содержания. Эта манера говорить, сопровождающая все сценическое поведение Скалозуба, находит себе соответствие и в том, как отзываются о Скалозубе окружающие, например Софья: 〈...〉 *и весело мне страх // Выслушивать о фрунте и рядах* (I, 238); Репетилов: *Все служба на уме!* (IV, 196). Чацкий называет его, между прочим, *хрипун, удавленник, фагот* (III, 6). Из числа справок, какими мы располагаем для объяснения слова *хрипун*, ближе всего к нашему случаю то, что говорит по этому поводу Вяземский. По его словам, великий князь Константин Павлович, который «обогатил гвардейский язык многими новыми словами и выражениями», между прочим, был также автором слова *хрип*, которое

34* Эти особенности языка Графини бабушки введены в основной текст «Горя от ума» в издании: *Грибоедов*. Сочинения / Ред. В. Орлова. Л., 1940.

«означало какое-то хватовство, соединенное с высокомерием и выражаемое насильственною хриплостью голоса» [35*]. Разумеется, здесь идет речь о хватовстве офицерском. Это указание на насильственную хриплость, отсутствующее в некоторых иных показаниях, тем более существенно для истолкования слов Чацкого, что в ремарках к репликам Скалозуба дважды отмечено: *густым басом* (II, 192), *басом* (III, 404) [66]. Не представляют собой в точном смысле языковых масок образы супругов Горичей, так как в их речах нет ничего, исключительно им принадлежащего, но все же нельзя не обратить внимания на навязчивость уменьшительно-ласкательных и вообще приторно-нежных обращений в репликах Натальи Дмитриевны [ср., между прочим: *Мой ангел, жизнь моя, // Бесценный, душечка, Попошь* ⟨...⟩ (IV, 7)], на настойчивое однообразие реплик Платона Михайловича [*Да, брат, теперь не так. . .*; *Теперь, брат, я не тот. . .* (III, 276, 280)].

Однако существо драматического произведения вовсе не требует того, чтобы отдельные действующие лица говорили непременно по-своему, не так, как говорят остальные, и имели свою собственную языковую маску [67]. Задача индивидуализации изображаемого, выдвинутая в особенности драмой реалистической, в несомненно большей степени имеет своим предметом не столько п о р т р е т персонажа, сколько его х а р а к т е р, как он раскрывается в сценическом движении и в его отношениях к другим персонажам. В этом случае индивидуализация образа средствами языка состоит не в том, что персонажи говорят по-своему и обладают неизменной и им только свойственной манерой речи, а в том, что они говорят сообразно их характеру и положению в ходе сценического действия. Здесь индивидуализация образа сливается с индивидуализацией с ц е н и ч е с к о г о   п о л о ж е н и я, и достигается она не применением каждый раз особых специфических средств языка, а только тем, что от случая к случаю одни и те же средства языка даются в новом сочетании, в иной формальной связи, в той комбинации, которая именно данным случаем порождается и оправдывается. В умении именно так индивидуализировать отдельные моменты развивающейся сценической речи заключается, несомненно, высшая цель того драматургического искусства, которое достигло такого высокого уровня в России в XIX в. и в преддверии которого стоит комедия Грибоедова. Но именно о таком индивидуализированном в отдельных его моментах и звеньях ведении сценической речи в «Горе от ума» и говорилось в течение всего предшествующего изложения, касалось ли дело различной протяженности реплик, отдельных случаев скопления однотипных реплик, перехода руководства диалогом от одного персонажа к другому, однотипных или разнотипных реакций на реплики партнеров, связи между соседними репликами одного и того же персонажа, различных форм связи двух или нескольких соседних реплик при помощи рифмы, разного характера монологов, гармонии средств языка и

[35*] *Вяземский П. А.* Полн. собр. соч. СПб., 1883. Т. VIII. С. 139—140 [65].

стиха внутри реплик и т. п. Разумеется, то, что сказано до сих пор по всем этим поводам, не есть исчерпывающий и вполне адекватный ответ на вопрос о том, как изменяется язык «Горя от ума» и отдельных его персонажей на протяжении комедии по ходу ее действия. Но не подлежит сомнению, что ответа на этот вопрос следует искать именно тем путем, который ставит себе задачей совокупный анализ конкретных данных языка и стиха в их внутренней связи с данным сценическим положением.

Мы не в состоянии пока решить вопрос о том, в какой мере все наблюдаемое в отношении языка в тексте «Горя от ума» может считаться принадлежащим индивидуальной художественной манере Грибоедова, так как для этого необходимы отсутствующие пока обширные сравнительные данные. Но мы, во всяком случае, можем утверждать, что рукой Грибоедова как автора «Горя от ума» в известном смысле водил сам русский язык в его общих свойствах и скрытых в нем бесконечных возможностях. Изучение языка «Горя от ума» с этой точки зрения увлекательно уже тем, что дает нам известную мерку для суждения о том, какие далекие художественные перспективы открываются русскому писателю, интимно чувствующему русский язык и творчески живущему в его стихии. Нередко возникавшие споры о том, в какой мере «Горе от ума» отвечает представлению об истинной сценичности, теряют свое значение и согласно умолкают в применении к языку «Горя от ума» как языку именно сценическому. Вне всякого сомнения «Горе от ума», как и целый ряд иных выдающихся произведений русской драматургии, есть в первую очередь театр слова. В таких произведениях, по глубоко верному суждению Гончарова, «исполнение должно быть не только сценическое, но и наиболее литературное, как исполнение отличным оркестром образцовой музыки, где безошибочно должна быть сыграна каждая музыкальная фраза и в ней каждая нота». В этих произведениях «всякое прочее действие, всякая сценичность, мимика должны служить только легкой приправой литературного исполнения, действия в слове». «За иключением некоторых ролей в значительной степени можно сказать то же и о „Горе от ума“. И там больше всего игры в языке: можно снести неловкость мимическую, но каждое слово с неверной интонацией будет резать ухо, как фальшивая нота» [36*]. Вот почему «Горе от ума» вечно будет служить одним из высочайших образцов не только для русской литературы, но и для русского театра, который по преимуществу воспитан энергией и художественной прелестью русского языка [68].

[36*] *Гончаров И. А.* Указ. соч. С. 159—160 (разрядка моя. — *Г. В.*).

*

Я И *ТЫ* В ЛИРИКЕ БАРАТЫНСКОГО
(Из этюдов о русском поэтическом языке)

Одну из мало изученных, но очень интересных проблем языкознания представляют средства языка, служащие для обозначения лица, которое говорит, и лица, к которому обращена речь. Всякая речь непременно предполагает известного с у б ъ е к т а речи, т. е. лицо, которое данную речь продуцирует. Это очевидно для устной речи, но это же сохраняет полную силу и в применении к речи письменной. Даже и в том случае, когда в тексте лицо, продуцирующее речь, не названо и самая речь, следовательно, не имеет внешних признаков прямой речи, все равно за текстом всегда подразумевается некто, создающий этот текст как известный акт речи. Излишне объяснять, что субъект речи вовсе не должен пониматься непременно в конкретном, биографически и исторически персонифицированном смысле, например как известная личность, имеющая имя и фамилию, или как какой-нибудь предмет, которому в данном тексте приписана способность говорить (например, звери и вещи в басне и т. п.). Нет, субъект речи — это может быть нечто, чего не слышно и не видно, нечто, имя чего неизвестно и даже не предполагается, но все же вполне реально присутствующее в той действительности, в которой протекает данный акт речи. Речь не может возникать посредством самозарождения, ее во всех случаях создает кто-то, кого мы, при отсутствии необходимых внешних примет, в крайнем случае называем просто словом «автор», «говорящий», «пишущий» и т. п. Простейшим примером этого рода может служить анонимное произведение. Но если мы даже не знаем или не можем почему-либо узнать, кто именно говорит то, что мы читаем или слышим, то мы, во всяком случае, знаем, в каком о т н о ш е н и и к говорящему находится то, о чем он нам говорит. Так, в формах глагольного наклонения обнаруживается, утверждает ли говорящий нечто как событие реальное или ирреальное (*шел — шел бы — иди*), как совпадающее по времени с моментом самой речи, ей предшествующее или предстоящее (*идет — шел — пойдет*), как происходящее в непосредственной близости от него или же в некотором отдалении (*здесь — там*) и т. д. Наклонение и время глагола, так называемые местоименные наречия и т. п. категории языка, все это — с у б ъ е к т н ы е категории, т. е. означающие нечто непременно в отношении к субъекту речи, к тому, кто говорит [1].

В несколько ином положении оказывается тот, к кому обращена речь. Разумеется, всякая речь столь же неизбежно имеет своего адресата, как и своего производителя, хотя бы этим адресатом был совершенно неведомый и невидный автору, своего рода умопости-

гаемый «читатель». Но, во-первых, не следует забывать того, что говорящии может обращаться и к самому себе, становясь сам для себя слушателем. Во-вторых, что важнее, непременное присутствие кого-то, кто слушает или читает сказанное, само по себе может и не отражаться в особых категориях языка, которые в этом смысле соответствовали бы указанным выше субъектным категориям, вроде наклонения и времени глагола. Таким образом, конкретный смысл говоримому придается только говорящим, но не адресатом речи, тем более, что этот последний может и не слушать того, что ему говорят. Это особое положение адресата речи, по сравнению с ее производителем, не лишает важности и интереса самую проблему неизбежности такого адресата, но должно непременно учитываться в анализе соответствующих явлений языка.

Вопрос о том, кто говорит и кто слушает речь, связан с категорией лица в языке, — связан, но не сводим к ней целиком. Как ни странно, в лингвистической литературе до последнего времени повторяются устарелые и явно несостоятельные определения того, что̀ есть л и ц о в языке. Я ограничусь только одним, но зато показательным примером. Известный французский ученый F. Brunot, претендовавший на роль реформатора грамматической науки и мечтавший заменить в ней пережитки схоластической традиции осмысленным и живым содержанием, в своей нашумевшей монументальной книге «La pensée et la langue» определяет различия в категории лица так: «Лицо, которое говорит, есть первое лицо⟨...⟩ Лицо, которому говорят, есть второе лицо ⟨...⟩ Лицо, вещь, идея, о которой говорят, есть третье лицо» [1*]. К этим определениям, имеющим давнюю традицию, но оттого не приобретающим разумности, применимо то, что по поводу аналогичных определений в «New English Dictionary» говорит O. Jespersen в своей книге «The Philosophy of Grammar»: «Хотя то же определение встречается в других хороших словарях и в большинстве грамматик, оно очевидно неверно, потому что, когда я говорю *я болен* или *ты должен идти*, то здесь несомненно, то́, о чем говорится, есть *я* и *ты*» [2*]. И далее Jespersen дает свое определение: «Действительный контраст, таким образом, существует между (1) говорящим, (2) тем, к кому обращена речь, и (3) тем, кто не является ни говорящим, ни адресатом речи. В первом лице говорящий говорит о себе, во втором — о лице, к кому обращена речь, и в третьем — ни о том, ни о другом». Все это совершенно справедливо. В первом лице, следовательно, мы имеем дело не просто с субъектом речи, а с субъектом речи, обозначающим самого себя и тем самым — говорящим о себе. Во втором лице — не просто с адресатом речи, а с таким адресатом речи, который обозначен, назван как таковой

[1*] *Brunot F.* La pensée et la langue: Méthode, principes et plan d'une théorie nouvelle du language appliquée au français. 2 ed. Paris, 1927. P. 63.
[2*] *Jespersen O.* The Philosophy of Grammar. New York, 1924. P. 212.

в самой речи ее субъектом. В третьем — с обозначением того, что не есть ни субъект, ни адресат речи [2].

Среди различных средств, которыми располагают различные языки для обозначения в речи ее субъекта и адресата, самое важное место принадлежит, во-первых, словам, которые самым своим предметным значением указывают на того, кто говорит, и того, к кому говорящий обращается, и, во-вторых, — словам, обладающим ф о р м а м и л и ц а, «изменяющимся по лицам». К первым в русском языке принадлежат личные и притяжательные местоимения — *я, ты, мы, вы, мой, твой, наш, ваш*, а также *себя* и *свой*, поскольку эти два последние слова способны обозначать отношения к любому из трех лиц. Ко вторым относятся соответствующие личные формы глагола в настоящем и будущем времени и в повелительном наклонении, которое обладает лишь формами первого лица множественного числа и второго лица обоих чисел. Однако способы обозначения субъекта и адресата речи этим не ограничиваются. Так, адресат речи может быть обозначен не только личным словом или личной формой, но также, например, синтаксическим средством о б р а щ е н и я, утерявшим в современном русском языке старую форму звательного падежа, но сохранившим его синтаксическую функцию. Следует отметить, что в этом последнем случае адресат речи не непременно должен быть п р е д м е т о м речи, тем, о чем говорится. Например, в предложениях *Отец, я уезжаю*; *Ваня, вот идет поезд* речь идет, разумеется, не об отце и о Ване. Тем не менее в обоих случаях адресат речи назван, обозначен, и потому слова, при помощи которых это делается, входят в круг средств, служащих для обозначения «второго лица» в широком смысле этого понятия. Есть и более сложные случаи вовлечения «неличных» слов и форм языка для выражения лица, — с некоторыми из них мы встретимся в дальнейшем [3]. Но уже и сказанного достаточно, чтобы видеть, что обозначение субъекта и адресата речи может осуществляться различными средствами, которые требуют своего изучения.

Этот вопрос имеет и обратную сторону. Самые понятия «субъекта» и «адресата» речи, как ясно из сказанного до сих пор, — это понятия очень общие, и под них может быть подведено самое разнообразное конкретное содержание. Когда мы утверждаем, что словом *я* говорящий обозначает сам себя, а словом *ты* — того, к кому он обращается, то этого, может быть, достаточно для построения общей грамматической системы, но совсем недостаточно для интерпретации отдельных частных текстов в их реальном значении. В каждом отдельном случае указанные формальные определения слов *я, ты* и всего, что так или иначе связано с ними, требуют конкретной расшифровки, так как могут прилагаться не только к разным физическим лицам или разным мыслимым предметам, но также и к разным сторонам, положениям и проявлениям одного и того же лица или предмета. Значительно осложняется дело при этом тогда, когда первое и второе лицо выражено формами множе-

ственного числа. Сразу же видно, что *вы* вовсе не всегда есть сумма слагаемых, из которых каждое есть *ты* (например, *вы* может означать также «ты и он»), а *мы* никогда не равно *я+я+я* и т. д., а означает либо «я+вы», либо «я+она» и т. д., поскольку в каждом данном случае говорящий может быть только один, а если есть несколько говорящих, которые говорят одно и то же, то это уже не один акт речи, а несколько [4]. Следовательно, и с этой стороны языковые средства, служащие для обозначения субъекта и адресата речи, требуют своего изучения. Вопрос в целом может быть формулирован так: 1) какими средствами языка достигается обозначение субъекта и адресата речи и 2) какое конкретное содержание может принадлежать этим средствам языка и различным видам их сочетаний в различных случаях их употребления.

Нижеследующее имеет целью изучить соответствующий круг явлений в лирических произведениях Баратынского. По разным основаниям — надеюсь, что в дальнейшем изложении эти основания до некоторой хотя бы степени выяснятся, — можно предполагать, что лирические тексты отличаются от всяких других известным своеобразием в употреблении круга языковых средств, связанных с понятиями «я» и «ты», и способны обнаружить в структуре и функциях этих средств кое-что такое, что в других случаях будет обнаруживаться не так ясно или не совсем так же. Это предположение подсказывается самим существом лирической поэзии, в которой такое очевидное большое значение принадлежит образу самого поэта, а следовательно, и образам адресатов его речи [5]. С другой стороны, законно думать, что исследование тех фактов языка, которыми обозначаются субъект и адресат лирической речи, может оказаться полезным и для изучения самой лирики как рода поэзии. Так, например, до сих пор широко распространен предрассудок, будто в лирическом произведении *я* обозначает непременно самого автора. На этом основании в лирических циклах ищут свидетельств личной жизни писателя в собственно-биографическом смысле этого понятия, что, разумеется, вовсе не исключено, но все же совсем не может считаться непременным [6]. Более осторожные исследователи, чуждающиеся грубости прямолинейных автобиографических толкований, все же охотно говорят о «лирическом герое» поэтических циклов, исходя из презумпции непременного единства его [7]. На ошибочность подобного рода мнений не раз указывалось уже — и, что особенно интересно, как раз лирическими поэтами. Например, Владимир Соловьев, очень убедительно доказывавший непригодность «ходячей гегельянской схемы», будто лирика есть «поэзия субъективности», писал, между прочим: «⟨...⟩ субъективные состояния, *как таковые*, вообще не допускают поэтического выражения; чтобы можно было облечь их в определенную форму, нужно, чтоб они стали *предметом* мысли и следовательно перестали быть *только* субъективными ⟨...⟩ Чтобы воспроизвести свои душевные состояния в стихотворении, поэт должен не просто пережить их, а пережить их именно в качестве лирического поэта.

А если так, то ему вовсе не нужно ограничиваться случайностями своей личной жизни, он не обязан воспроизводить непременно свою субъективность, свое настроение, когда он может усвоить себе и чужое, войти, так сказать, в чужую душу» [3*]. Интересные строчки по этому поводу находим также в письмах Брюсова к Перцову: «До сих пор все критики делали одну ошибку: они признавали, что лирик в своих произведениях высказывает только свои мысли. Почему так? Разве я не могу воплощать в лир⟨ическом⟩ ст⟨ихотворении⟩ совершенно чуждое мне настроение и тем более чуждые мне идеи! И такие стих⟨отворения⟩ есть — напр. у Баратынского. Еще. Разве шопенгауер⟨овские⟩ мотивы у Фета пережиты им? о нет! Это случайные настроения!» [4*] Я далек сейчас от намерения развивать глубже эти положения. Но нетрудно видеть, что вопрос о том, что́ означает *я* и связанный с этим словом комплекс языковых средств, имеет непосредственное отношение к вопросу о природе лирической поэзии. Этот последний вопрос, понятно, не составляет сам по себе предмета предлагаемого этюда, но все же не мог не отразиться косвенным образом как на выборе моей темы, так, отчасти, и на самом ходе моих наблюдений и рассуждений.

Остается еще добавить, что, как ясно следует из всего предыдущего, у меня нет и не может быть никакой претензии утверждать, будто результаты предпринятого здесь изучения должны пониматься как нечто, специфическим образом характеризующее поэзию именно Баратынского. Меня интересует не то, что есть у Баратынского в о т л и ч и е от других поэтов, а только то, что именно е с т ь у Баратынского. Вообще предмет этого изучения — не поэзия, а некоторые явления русского языка, наблюдаемые на материале поэтических текстов. Вопрос о том, почему в данном случае таким материалом служат тексты Баратынского, а не какого-нибудь иного поэта, был бы, по-моему, вопросом совершенно праздным и мог бы иметь какое-нибудь значение только в том случае, если бы кто-нибудь взялся доказать, что лирика Баратынского есть материал, для поставленной цели непригодный. В остальном — дело сводится только к тому, что текстов Баратынского рука филолога до сих пор, можно сказать, почти совершенно не касалась и что я нахожу это несправедливым по отношению к памяти одного из самых замечательных русских лириков [8].

* * *

Исходным синтаксическим целым для моих наблюдений служит отдельное законченное стихотворение. Оно представляет собой тот цельный акт речи, который есть подлинная языковая реаль-

---

[3*] *Соловьев В. С.* О лирической поэзии // Соловьев В. С. Собр. соч. СПб., 1912. Т. 6. С. 234—235.

[4*] Письма В. Я. Брюсова к П. П. Перцову. 1894—1896 гг.: (К истории раннего символизма). М., 1927. С. 36.

ность, обладающая конкретной полнотой своего значения. Этим не отрицается возможность внутренних членений в таких цельных и законченных высказываниях. Но это значит, что исследование наблюдаемых фактов языка должно непременно производиться в рамках языкового целого, каким в данном случае является отдельное стихотворение.

Предметом исследования служат лирические произведения Баратынского в полном составе стихотворений, вошедших в прижизненные собрания сочинений Баратынского, именно — в *Стихотворения* 1827 г., в *Стихотворения* 1835 г. (ч. I) и в *Сумерки* 1842 г., а также стихотворений, написанных после появления *Сумерек*. Стихотворения, не включенные самим поэтом в означенные сборники, для простоты оставлены здесь в стороне. Текст изучался в том виде, в каком он напечатан в последнем издании Полного собрания стихотворений Баратынского «Библиотеки поэта» под ред. Е. Куприяновой и И. Медведевой, с исправлением немногочисленных мелких погрешностей и опечаток этого издания, но с полным доверием к его текстологическим принципам. Всего предметом наблюдений служило 174 стихотворения [9].

В отношении изучаемых явлений все эти стихотворения Баратынского можно разбить на четыре группы: 1) стихотворения, в тексте которых не обозначен ни субъект, ни адресат речи; 2) стихотворения, в тексте которых не обозначен субъект речи, но обозначен адресат речи; 3) стихотворения, в тексте которых обозначен субъект речи, но не обозначен адресат речи; 4) стихотворения, в тексте которых обозначен как субъект, так и адресат речи.

Стихотворений первой группы ничтожное меньшинство. Сюда относятся 11 стихотворений, в которых нет не только обозначения субъекта и адресата речи, но также и таких фактов языка, которые вообще способны обозначать того и другого. К этим 11 стихотворениям (они перечислены ниже) нужно причислить еще три, в которых встречаются факты языка, способные обозначать адресата речи, но не обладающие данной функцией именно в этих случаях. Таково стихотворение «Веселье и Горе», в котором попадается форма 2 л. пов. накл. в прямой речи:

Лишь перекресток улучили,
Друг другу молвили: «прости!» [5*]

Ясно, что в данном случае слово *прости* не обозначает адресата самого стихотворения, а относится только к тому, что в стихотворении изображается. Два других случая касаются того особого оттенка в значении формы 2 л. ед. ч. буд. вр. глаголов совершенного вида, который принято называть «обобщенно-личным» или «неопределенно-личным» [6*]. Это «Эпиграмма» (с. 55):

[5*] *Баратынский.* Полн. собр. стихотворений. [Л.], 1936. Т. I. С. 52 (далее ссылки на это же издание ⟨даются в тексте статьи⟩).

[6*] Самое учение о так называемых «неопределенно-личных» и «обобщенно-личных» предложениях, в особенности же — его применение к реальным фактам русской речи [см.: *Шахматов А. А.* Синтаксис русского языка. 2-е изд. Л.,

Как сладить с глупостью глупца:
Ему впопад *не скажешь* слова ⟨...⟩ —

и стихотворение «Были бури, непогоды. . .» (с. 217), которое заканчивается так:

Не положишь ты на голос
С черной мыслью белый волос!

В обоих случаях, а в последнем несмотря даже на присутствие слова *ты*, разумеется, никакого обозначения адресата речи нет. В итоге, следовательно, перед нами четырнадцать стихотворений, в которых нет ни «я», ни «ты» (так, словами «я» и «ты», взятыми в кавычки, будем далее для удобства символически обозначать все, так или иначе называющее, знаменующее в тексте субъекта и адресата речи).

Какое значение могут иметь эти стихотворения для основной цели наших наблюдений, видно будет из дальнейшего. Здесь же я считаю нужным указать на некоторые внешние особенности этой группы стихотворений, не лишенные, как мне кажется, историко-литературного значения. Именно, обращает на себя внимание количественный рост таких стихотворений по мере перехода от более ранних этапов творчества Баратынского к более поздним. Этому соответствует и более разнообразный состав этой группы стихотворений в последующих сборниках по сравнению с предыдущими. Так, в собрании 1827 г. нашлось всего три стихотворения этого рода — именно, эпиграмма «Окогченная летунья. . .» (с. 80) и два уже упомянутых выше — «Веселье и Горе» (с. 52) и эпиграмма «Как сладить с глупостью глупца. . .» (с. 55). Собрание 1835 г. к этой группе стихотворений прибавляет три новых — «Глупцы не чужды вдохновенья. . .» (с. 134), по стилю также представляющее собой эпиграмму, и два стихотворения иного рода, похожие, однако, на предыдущие, во-первых, своей краткостью, а во-вторых, некоторой сентенциозностью своего содержания: это «Чудный град порой сольется. . .» (с. 151) и «Болящий дух врачует

1941 (§ 57 сл.); *Пешковский А. М.* Русский синтаксис в научном освещении. 3-е изд. М.; Л., 1928 (гл. XV)], я считаю совершенно несостоятельным. Трудно понять, что, собственно, должно означать «неопределенное» или «обобщенное» лицо, если только в языке нет соответствующей специальной категории (ср. в немецком языке обороты типа *man sagt* и т. п.). В предложениях вроде *с тобой* (!) *не столкуешься* и т. п. вообще нет н и к а к о г о лица, т. е. здесь verbum finitum не указывает ни на субъекта речи, ни на адресата речи и ни на что третье, о чем можно было бы сказать, что это не субъект и не адресат речи. Более подходило бы здесь наименование «*вне*личное предложение» (в отличие от «*без*личного», поскольку у него в русском языке имеются свои особые способы выражения). Что же до толкования отдельных фактов, то нас уверяют, например, будто в *тише едешь, дальше будешь* лицо не второе, а «неопределенное», тогда как все дело в том, что это пословица, получающая расширительное, типизированное значение, когда ее употребляют в речи именно как ц и т и р у е м у ю п о с л о в и ц у, тогда как в н у т р и самой пословицы здесь без всякого сомнения самое обычное второе лицо[10]. Уж совсем странно читать о том же «неопределенно-личном» значении в применении к предложениям со словом *мы* в роли подлежащего, означающим «все те, к числу которых принадлежу и я» и поэтому непосредственно связанным с субъектом речи (см. у Шахматова, § 58).

песнопенье. . .» (с. 154). Зато в *Сумерках* 1842 г. помещено еще семь стихотворений без «я» и «ты»: «Новинское» (с. 205) [11], «Приметы» (с. 206), «Алкивиад» (с. 211), «Филида с каждою зимою. . .» (с. 214), упоминавшееся уже «Были бури, непогоды. . .» (с. 217), «Сначала мысль. . .» (с. 220) и «Скульптор» (с. 226). Примем во внимание, что в *Сумерках* напечатано всего 26 стихотворений, из числа которых, следовательно, почти треть таких, в которых нет ни «я», ни «ты». При этом сразу заметен совершенно иной стилистический и тематический диапазон данной группы в *Сумерках* — в этом отношении достаточно обратить внимание на такие стихотворения, как «Приметы» и «Скульптор» [12]. Последнее, четырнадцатое стихотворение этой группы относится уже к периоду после *Сумерек*. Это — «На всё свой ход, на всё свои законы. . .» (с. 241), примыкающее к эпиграмматическому жанру. В целом мы, кажется, вправе заключить, что стихотворения Баратынского без «я» и «ты» преимущественно принадлежат к эпиграммам и сентенциям, к которым, однако, в поздний период деятельности поэта присоединяются и стихотворения более разнообразного и глубокого содержания, при общем количественном росте всей группы вообще. Вряд ли все это простая случайность.

К числу стихотворений без «я», о которых сказано только что, присоединяются еще 19 стихотворений, в которых, однако, наблюдаются различные виды «ты» [13]. И здесь снова обращает на себя внимание явная противопоставленность *Сумерек* предыдущим собраниям, потому что в *Сумерках* оказывается целых шесть таких стихотворений из девятнадцати [14]. Из остальных семь приходится на собрание 1827 г.[15], пять появляется в собрании 1835 г.[16] и одно относится к периоду после *Сумерек* [17]. Замечательно, что всего, таким образом, в *Сумерках* из двадцати шести стихотворений целых тринадцать, т. е. ровно половина, не имеют «я», в то время как в двух первых сборниках число таких стихотворений составляет всего 20 из общего числа помещенных в них 138 [18].

Присмотримся теперь к тому, какими языковыми средствами обозначается адресат речи в девятнадцати стихотворениях этой второй группы и каковы конкретные значения этих средств. Из них всего два не имеют ни личного, ни притяжательного местоимения второго лица, ни соответствующих личных форм настояще-будущего времени, а только форму 2 л. пов. накл. Во-первых, это «Надпись» (с. 69), начало которой гласит:

Взгляни на лик холодный сей,
Взгляни: в нем жизни нет.

Во-вторых, это мадригал «Женщине пожилой, но все еще прекрасной» (с. 64), который начинается формой пов. накл. того же глагола, но только во множественном числе:

Взгляните: свежестью младой
И в осень лет она пленяет 〈...〉

Указание на адресата речи, заключающееся в этих формах: *взгля-*

ни, взгляните — не поддержано в тексте обоих стихотворений ни личным местоимением, ни обращением. Возникает вопрос, к кому же именно обращается автор в данных случаях? Легко видеть, что ответить на этот вопрос соответственно его конкретному смыслу, т. е. посредством прямого указания на какое-нибудь лицо или какой-нибудь замещающий его признак, невозможно. Предполагать, будто здесь имеются в виду какие-либо реальные собеседники автора, конечно, никто не станет. Следовательно, перед нами собеседники воображаемые. Автор ведет речь так, словно его кто-то слушает в самый момент речи, сам примышляет для себя аудиторию, притом такую, для которой совершенно не существенно, из кого именно она состоит. Поэтому мы вправе сказать, что это аудитория не только воображаемая, но также еще и ф и к т и в н а я, т. е. существующая исключительно в одной потенции. Разумеется, для конкретного смысла обоих стихотворений совсем не безразлично, что автор в них все же к кому-то обращается, пусть даже адресат его речи остается вполне фиктивным. Без указания на адресата речи, заключающегося в этом повелительном наклонении, смысл стихотворений был бы иной — в них уже не было бы речи о то̀м, что изображается как нечто рассматриваемое, что следует не просто усвоить, но непременно еще и увидеть, т. е. предметом изображения перестали бы быть известного рода к а р т и н ы. Собственно только это [19]

III

ХЛЕБНИКОВ
⟨Вне времени и пространства⟩

Содержательных личных воспоминаний о Хлебникове у меня нет, хотя в период 1914—1916 гг. я не раз встречался с ним, и не только в официально-общественной, но и в частной обстановке. Именно в эти годы я, еще совсем молодой человек, только начинавший свою самостоятельную жизнь, был своим в среде лиц, пытавшихся создать большое и богатое футуристическое издательство, но успевших издать всего две книги: «Весеннее контрагентство муз» (1915) и «Московские мастера» (1916) [1]. В этой среде я познакомился с Бурлюками, Хлебниковым, Асеевым, позднее — с С. Бобровым, Пастернаком и др. Знакомство мое и близость с Маяковским и Бриками относится уже к более позднему времени. Я присутствовал на выступлениях Хлебникова, слышал его беседы с другими, но сам с ним, по молодости лет и по застенчивости, и по общей трудности говорить с Хлебниковым, личного общения не имел. В этом смысле мне, следовательно, рассказывать нечего. В моих воспоминаниях остался только общий аромат этого времени, времени юношеского — конечно, глуповатого, но очень искреннего — преклонения перед Хлебниковым, жадных и довольно бесплодных усилий понять его и твердого, несмотря на эту бесплодность, убеждения, что перед нами человек исключительного дарования и исключительной судьбы. Это убеждение, разумеется, остается в силе и сейчас, когда мне уже кажется, что кое-что я в Хлебникове понимаю.

Что же я мог бы сказать о Хлебникове с этой стороны?

Мне хочется найти общую формулу, в которой бы выразился центральный смысл того, что я вижу в явлении, именуемом «Хлебников».

Такой формулой может послужить банальное выражение «вне времени и пространства», но очищенное от своего метафорически-банального смысла и взятое в своем точном и буквальном значении — следовательно, не в том обывательском смысле, в каком оно, как могло бы показаться, применимо к «чудаку», неприспособленному к жизни «мечтателю» Хлебникову. Как раз в этом смысле данное выражение неприменимо к Хлебникову, который остро чувствовал и переживал то время и то пространство, в рамках которых судьба поместила его биографию [2]. Но я хочу сказать, что основная поэтическая мысль, с которой пришел и с которой ушел из литературы Хлебников, была мысль о своеобразном преодолении пространства и времени. В своем ви́дении Хлебников сразу

обнимал одним взором все времена и весь мир [3]. Он интересовался отдаленными эпохами жизни человечества, старыми, забытыми культурами всех времен и всех народов. Он, в высшем, конечно, смысле, «не понимал» разницы между VI и XX в., между египтянами и полабянами (Ка, Леуна) [4], все это было для него живым и цельным **единством**. Философски он ненавидел **историю**, он был не только ей чужд, но относился к ней как к извечно враждебному началу. История — это разные эпохи, разные культуры, разные государства и народы, разные литературы, разные языки. Но Хлебников видел только одну общую культуру, одно человечество, одну литературу, один, наконец, язык [5].

В черновой заметке «О расширении пределов российской словесности» он скорбит, что р⟨усская⟩ словесность, именуемая «богатой», — узка своими «очертаниями и пределами». Она не содержит, по словам Хлебникова, в своем составе инославянского материала, не знает персидских и монгольских веяний, «забыла» про камских болгар, ей «плохо известно существование евреев» и т. д. Хлебников заключает: «Мозг земли не может быть только великорусским. Лучше, если бы он был материковым» [6]. Это вовсе не любовь к архаике, это рассуждает не историк и не филолог — люди, имеющие вкус к конкретным и индивидуальным воплощениям деятельности человеческого духа: к разным культурным укладам, к разным костюмам и языкам. Нет, в Хлебникове говорит здесь не «архаист», как ⟨считают⟩ люди, понимающие слова Хлебникова внешним образом [7] — в нем говорит современник всех эпох, соучастник всех культур, Председатель Земного Шара [8], мечтающий об одном языке для всех, ожесточенный враг всего, что делает одного человека непохожим на другого, что мешает понимать разные времена и разные пространства как единое, живое целое: «Умные языки разъединяют», — говорит он в защиту своего заумного языка [9]. Для Хлебникова, в сущности, вообще нет времени, вообще нет пространства. Все вечно, всегда, в своей глубокой сущности, неизменное и постоянное одно.

Ничего не может быть более неверного, чем представлять Хлебникова славянофилом, националистом, истинно-русским человеком в старом смысле этих слов [10]. Все эти мотивы для Хлебникова — просто ближайшие пределы «расширения российской словесности», это минимальное осуществление мечты, программа-минимум. Его антиевропеизм тоже надо понимать только с этой точки зрения — «интернациональная», т. е. общеевропейская буржуазная культура есть смерть для «материковых» устремлений Хлебникова, потому что она-то уж наверняка узка и ограничена. Если продолжить эту концепцию Хлебникова до конечных выводов, то «материк», в сущности, есть только символ «вселенной», а «человек» вообще — сливается со всяким живым существом.

Я вижу конские свободы
И равноправие коров [11] —

такова свобода, за которую борется Хлебников.

Эта борьба с временем и пространством неразрывно связана в Хлебникове с тем же ненавистническим отношением к материи как воплощению идеи, мысли, деятельности сознания. Хлебников стремится к освобождению содержания от формы, словно не хочет признать неизбежного посредничества материального оформления при передаче мысли от сознания к сознанию, точно так же, как хочет освободить культуру вообще от тех случайных, исторических, национальных, временны́х форм, в которых она воплощается. Очевиднее всего это сказалось на отношении Хлебникова к языку. Только люди, совсем ничего не понимающие в литературе или же притворяющиеся таковыми, могли назвать языковую концепцию Хлебникова формалистической. Наоборот, никогда еще, кажется, не бывало в человеческой истории такого убежденного, прямолинейного антиформализма, такой вражды к форме, без которой вообще невозможно человеческое общение [12]. Хлебников преодолевал язык так же, как преодолевал время и пространство. Он мечтал не только о едином, «материковом» языке, но еще и языке бесплотном, в котором не было бы формы самой по себе, «всяких дательных падежей», как ⟨он⟩ злобно выражался [13], и в котором звук сам по себе, буква сама по себе несли бы всю полноту смысла: поиски таких звуков, непосредственно несущих смысл, доступный всем, всегда и каждому, лишенный временны́х и пространственных ограничений, — это и есть «заумный язык». Хлебников ищет смысла и там, где его не может быть по природе: и в отдельном, взятом сам по себе звуке, и в случайных совпадениях, которые он обнаруживал в числовых выражениях исторических дат, — отсюда его математическая метафизика [14].

Когда говорят о хлебниковском «инфантилизме» (Тынянов), «примитивизме» ⟨и т. д.⟩ [15], то все это только естественные следствия его бунта против времени, пространства, материи. Он, действительно, словно сегодня родился и совсем свободен от груза культуры и истории. Он абсолютно свободен в своем отношении к миру, потому что воспринимает его как живое единство и не умеет и не хочет видеть в нем никаких разгораживающих различий [16].

Разумеется, эта концепция есть чистейший иллюзионизм и утопия, и было бы просто нечестно перед памятью замечательного поэта, если бы мы потщились утверждать, что его мировоззрение — наше мировоззрение. Мы понимаем поэтов не только за те их слова, которые мы можем буквально повторить, как наши собственные. Мы ценим в их духовной работе не только чистый вывод, но и ту страсть, то напряжение сознания, тот творческий подъем, ту способность видеть и открывать, с которыми идут к своим выводам [17]. Хлебников, — сказал Маяковский, — «честнейший рыцарь поэзии» [18]. Это поистине прекрасно сказано. Я хочу напомнить одно замечательное заявление Хлебникова о поэзии: «Стихи, — сказал он однажды, — это своего рода путешествие — надо побывать там, где никто еще не бывал» [19]. И в самом деле, истинный поэт — это всегда человек, который хоть раз да побывал там, где никто до него еще не бывал, хоть что-то да открывший,

о чем мы не знали и не догадывались без него. Хлебникову принадлежит свое законное место в среде этих открывателей. Он сделал с в о е открытие, сказал с в о е слово. Пусть его мечта есть только мечта — но разве, в самом деле, нет, не бывает такой «мечты» у человечества? Хлебников разглядел эту мечту в жизни и сделал ее с в о и м и д е а л о м — но иначе он и не мог бы выразить ее с такой чистотой, с такой свежестью и силой, с какой он воплотил ее в своих созданиях.

Но вот вопрос: в какой мере он эту мечту действительно в о п л о т и л? Мне кажется, что не до конца. На этом пути перед ним явилось одно могучее препятствие, заключающееся в том, что его поэзия в известной — и не слабой — степени оказалась заражена т е о р е т и з м о м [20]. Одно дело — если бы он нам действительно р а с с к а з а л о том языке, о каком он мечтает, но он, и, с одной стороны, это естественно, поспешил ⟨с попыткой⟩ реализовать эту мечту в самом своем творчестве: он стал творить уже на этом мечтаемом, а для него самого — чуть ли не вполне реальном языке. Он уже в н а ш е м языке хотел видеть свой мечтаемый всечеловеческий и всевременной язык — вот почему Хлебников труден для понимания. Его надо читать, переводя с м е ч т а е м о г о языка на наш собственный [21]. И это придает ряду его произведений, особенно ранним (но д о к о н ц а это не преодолено и в поздних) печать теоретичности. Это — своеобразная творческая трагедия Хлебникова. Однако всякое истинное творчество имеет с в о ю трагедию, и это опять есть признак истинного искусства. Трагичны Ш⟨експир⟩, Пушкин, трагичен «наступающий на горло собственной песне» великий трибун великой революции Маяковский — Хлебников им сродни. Его своеобразное слово, принадлежащее только ему, вошло в историю русского художества, и никто уже не в силах его оттуда вычеркнуть.

ПРИЛОЖЕНИЯ

Комментарии
Библиографии
Указатели

КОММЕНТАРИИ

Академический комментарий к изданиям филологической классики нам все еще в новинку. Единственным и непревзойденным образцом такого жанра остается путеводитель по идеям 1920-х годов, составленный Е. А. Тоддесом, А. П. Чудаковым и М. О. Чудаковой (1977). Работа над комментированием наследия Г. О. Винокура с самого начала была задумана как продолжение дела, начатого этими учеными. Насколько замысел удался, судить не нам — важно только, чтобы недостатки нашей работы не бросили тень на самый тип издания. Думается, что обстоятельный комментарий к сочинениям всех выдающихся представителей русской филологической науки — это одна из наиболее мобильных и перспективных форм историко-научной герменевтики: ее «разрешающая способность» превосходит возможности любых монографий. Какой другой жанр позволит органически соединить расширение и уточнение справочного аппарата, библиографические, текстологические и биографические разыскания, историко-научное исследование и собственно научное соисследование? Подлинный комментарий есть синтез истории науки и самой науки.

* * *

Все работы Г. О. Винокура, вышедшие при его жизни, печатаются по тексту первой публикации; работы, изданные посмертно, печатаются по рукописи или сверены с рукописью (если таковая сохранилась). Орфография и пунктуация Винокура (в корпусе книги) приближены к современным нормам; индивидуальные особенности при этом по возможности сохранены. Напротив, в цитатах частично воспроизведено написание источников — подобно тому, как поступил сам Винокур в книге «Русский язык» [159], где цитируемые фрагменты имеют значение историко-лингвистических документов (в наибольшей степени это касается статьи «Язык литературы и литературный язык» и комментария к ней). Прозаические цитаты, за незначительным исключением, уточнены в соответствии с источниками; цитаты, приводимые Винокуром по памяти (по преимуществу стихотворные), сохранены без изменения, а неточность в цитировании оговорена в примечаниях. Унифицировано и модернизировано оформление ссылочного аппарата; как правило, ссылки из текста статьи вынесены в сноски. В случае крайней необходимости производилась незначительная редакторская правка (все конъектуры даются в угловых скобках). Явные описки устранены. Выделения в текстах самого Винокура набраны разрядкой; выделения в комментариях — курсивом; выделения в цитатах — разрядкой или курсивом, в соответствии с цитируемым источником.

ЧЕМ ДОЛЖНА БЫТЬ НАУЧНАЯ ПОЭТИКА

Глава первая

Впервые — [208]. Печатается по невыправленной машинописи (ЦГАЛИ, ф. 2164, оп. 1, ед. хр. 83, л. 1—9). Датировано автором: 2 марта 1920. Сохранился первоначальный вариант статьи [под названием «О поэзии», без конца (там же, ед. хр. 82, л. 3—5)].

Статья посвящена определению задач и методов *лингвистической поэтики*, или, как говорил сам Винокур, «поэтического языкознания» [208, с. 87[13]] * [ср. с «поэтической лингвистикой» В. М. Жирмунского (1921б: 4; ср. Виноградов 1922б: 18; 1922в: 14) и «поэтической диалектологией» Р. О. Якобсона (1921: 5; ср. Ларин 1923: 76—77)]. Философские основания этой научной дисциплины были заложены И. Г. Гаманом, И. Г. Гердером, В. фон Гумбольдтом, А. и Ф. Шлегелями (Ромашко 1982). В Германии традицию продолжили последователи Б. Кроче (К. Фосслер и его школа), в России — последователи А. А. Потебни (Опояз и МЛК) (о связи «формальной школы» с эстетикой романтизма см. Тодоров 1985; ср. Скоулз 1974: 170—180; о влиянии идей Потебни на «формалистов» — Плотников 1923; Лаферрьер 1976; Прада Оропеса 1977: 31—32; Пресняков 1978: 165—168, 173—175; Ханзен-Лёве 1978а: 43—58 и др.). На рубеже 1910—1920-х годов идеи харьковского лингвиста и философа плодотворно развивали филологи нового поколения: Якобсон в Москве, Жирмунский в Петербурге [а]. Сильное влияние Потебни испытал в эти годы и Винокур: отношение поэтики к лингвистике — центральная тема его поздних исследований [169; 186, с. 224—256] — во многом определило содержание уже самых ранних работ ученого, от программных статей до обзоров и рецензий, предназначенных для периодической печати, но изданных в те годы лишь частично. По-видимому, первой в этом ряду была статья «Чем должна быть научная поэтика», задуманная как вступительная глава большого исследования.

В автобиографии Винокур писал: «С 1918 года ⟨по другим источникам, с 1917. — *М. Ш.*⟩ начал принимать участие в работах Московского лингвистического кружка (тогда еще студенческого), где выступал с докладами: 1. Композиция повести Гоголя „Нос"; 2. Общая лингвистика де Соссюра. В период 1922—1923 год⟨ов⟩ состоял председателем кружка», а несколько раньше (1918—1919) был его секретарем (ЦГАЛИ, ф. 2164, оп. 1, ед. хр. 41, л. 3, 5, 6, 8). Именно этот этап биографии Винокура отражает его программная статья 1920 г., которая позволяет полнее и глубже понять взгляды московских филологов по вопросам эстетики и поэтики. Дело в том, что МЛК «своим литературным органом не располагал», и потому «его деятельность в печати отражена слабее», чем взгляды Опояза (Берков 1934: стб. 307; Якобсон 1965а: 429; Тоддес, Чудакова 1981: 240—242), хотя круг интересов москвичей был намного шире, а их влияние на филологию — и не только на филологию — не менее значительно [б]. Статья Винокура дает представление о том, в чем заключались теоретические расхождения МЛК с опоязовским «формализмом» [«кстати, московские лингвисты никогда себя формалистами не называли, это — петербургское» (Томашевский 1925: 146)].

---

* Цифры над строкой обозначают страницы по наст. изданию.

[а] Жирмунский, который назвал Якобсона «крайним представителем лингвистической поэтики», писал об учении Потебни так: «⟨. . .⟩ самый метод, указанный в его трудах — сближение поэтики с общей наукой о языке, лингвистикой, — оказался чрезвычайно плодотворным и получил широкое признание» (Жирмунский 1921в: 213—214; 1924б: 125—126).

[б] Так, например, Вл. И. Нейштадт вспоминал, как Маяковский «пришел в МЛК и к Якобсону в поисках теоретической базы» (ЦГАЛИ, ф. 1525, оп. 1, ед. хр. 418, л. 30, ср. л. 31 об., 33 об., 36 об.). Об участии Маяковского и других поэтов в работе МЛК см. также Якобсон 1960: 377; 1965а: 429; 1981а: 287; Цейтлин 1965: 14 прим. 2; Брёкман 1971: 36; Холенштейн 1975б: 33; Тоддес, Чудакова 1981: 246—247 прим. 21, 248 прим. 41; Реформатская 1982: 109—110; Якобсон, Поморска 1982: 127; Катанян 1985: 169 прим. 1, 176—177, 546. Московский лингвистический кружок еще ждет своего биографа; его ненаписанная история — одна из важнейших и вместе с тем увлекательнейших задач нашей науки.

Локализуя поэтику среди других наук, Винокур поместил ее между «практическим языкознанием», с одной стороны, и «общей теорией искусств», с другой. Последовательная ориентация поэтики на лингвистику выгодно отличала точку зрения МЛК: влияние языкознания на теорию и практику Опояза было временным и во многом поверхностным (Эйхенбаум 1927: 121—122; 139—140; Якобсон 1963: 163—164). Вместе с тем интерес МЛК к вопросам общей эстетики, связанный с бо́льшим вниманием кружка к достижениям искусствоведческого «формализма» Запада, также противопоставлял взгляды москвичей скептическому позитивизму их петроградских коллег, которые видели в философском самоограничении необходимое условие успешной работы в любой специальной отрасли знания[в].

Статья Винокура привлекательна своей систематичностью. Как считает Вяч. Вс. Иванов, основной порок русского формализма заключался в том, что его сторонникам так и не удалось выработать единой концепции (Иванов 1984: 248). Этот недостаток пытался преодолеть Винокур: он систематизировал и обобщил методологические воззрения «формализма» по важнейшим вопросам теоретической поэтики. В конспективной форме здесь нашли отражение взгляды целой научной школы в определенный период ее развития. Это объясняет еще одну особенность статьи, в которой собственные идеи Винокура были спаяны с идеями его ближайших единомышленников. Так, в своем *общеэстетическом* определении искусства как «в ы р а ж е н и я 〈...〉 предметов мысли» [208, с. 84[9]] он развивал неогегельянские идеи Кроче (1902), основополагающий труд которого незадолго до того появился в русском переводе. В своем специально *лингвистическом* определении искусства как языка «с у с т а н о в к о й н а в ы р а ж е н и е» [208, с. 87[13]] Винокур непосредственно продолжал мысль Якобсона, высказанную в его докладе о Хлебникове (МЛК, 11.V.1919)[г]. И наконец, в своей *рубрикации* поэтики, внутри которой были выделены разделы «фонетики, грамматики, семасиологии и словаря» [208, с. 87[13]], он во многом опирался на классификацию Жирмунского (1919).

Наряду с идеями, некогда плодотворными, но исчерпавшими себя в ходе развития науки, в статье прозвучали многие опережающие эпоху мысли, которые только сейчас отвоевывают себе должное место в сознании филологов. При этом они сугубо оригинальны: славу их первооткрывателя Винокуру не приходится делить с современниками. К числу таких достижений относится положение о том, что *функционального* различия между социокультурными языками — например, литературным языком и языком литературы — *достаточно* для противопоставления их друг другу: «Ясно, что мы должны говорить о р а з л и ч н ы х языках, в зависимости от той функции, которую язык несет» [208, с. 86[12]][д].

[1] Из стихотворения А. С. Пушкина «Движение» (1825).

[2] Статья Г. О. Винокура была продиктована общим для всех «формалистов» стремлением отыскать *специфические* стороны поэтического произведения и функционально противопоставить их остальным, сближающим литературу с другими социокультурными рядами (Эрлих 1965: 172—173; ср. Виноградов 1975: 261). Об ученых этого направления Н. И. Конрад писал: «Причина их выступления была вполне реальна: наука о литературе к их времени потеряла свое лицо; можно сказать даже сильнее: перестала существовать как таковая» [Конрад 1965: 406; см. прим. 1 к статье «Поэтика. Лингвистика. Социология: (Методологическая справка)»].

[в] Б. М. Эйхенбаум призывал Винокура «к освобождению от общей эстетики и философии» («Только так наука о литературе может стать самостоятельной и конкретной») и добавлял: «В Шпета я не верю — это пустое красноречие» [из письма от 30.VI.1924 (ЦГАЛИ, ф. 2164, оп. 1, ед. хр. 345, л. 1; Чудакова, Тоддес 1987: 147; см. комментарий к рецензии на книгу Г. Г. Шпета).

[г] Протокол обсуждения см.: ИРЯ, ф. 20, л. 26—27 об.

[д] Ср.: «*Можно* говорить о разных системах языка в пределах одного и того же диалекта, в зависимости от *функции*, выполняемой в то или иное время этим языком» [48, с. 107]; «По мнению современных лингвистов, область каждого языка разделена не только географически (на диалекты), но и 〈...〉 на функциональные сферы, до известной степени составляющие особую систему, а следовательно язык в языке» (Мукаржовский 1935: 31).

[3] О разграничении «оценивающей» критики и «изучающей» науки говорил в эти годы и другой член МЛК — Б. И. Ярхо: «Можно и деревья расклассифицировать на красивые и некрасивые, но что это даст для ботаники» (Гаспаров 1969: 512; ср. Шпет 1922: I, 12—13; а также Якобсон 1921: 5; 1960: 351—352; Трубецкой 1975: 17; Эйхенбаум 1922б: 9; Ярхо 1984а: 210 и др.; Ханзен-Лёве 1985б: 95—96). О развитии взглядов Винокура на соотношение поэтики и критики см. комментарий к статье «Поэзия и наука».

[4] В отличие от Запада, «где широкие формальные штудии начались гораздо раньше», «в России после грандиозных, но незавершенных построений Потебни и Веселовского вопросы поэтики попали в сферу журнальной критики», и науке пришлось их отвоевывать (Чудаков 1976: 467). С конца 1910-х годов в эту борьбу включился Винокур, а уже в середине 20-х он провозгласил русскую поэтику «прочным завоеванием нашей молодой науки» (из статьи «Русская поэтика и ее достижения»; АВ[80]).

[5] В своем определении поэзии как искусства Винокур продолжил линию Б. Кроче. По этому пути шли многие филологи МЛК и ГАХН. Ср.: «⟨...⟩ для раскрытия природы поэтической речи существенна проблема не о предмете выражения, но о самом выражении в его признаках и, далее, в его приемах, в его средствах» (Петровский 1927а: 53); «Всякое художественное произведение есть прежде всего выражение» (Реформатский 1987: 180; см. также Шапир 1987б: 224 и прим. 2 к статье «Поэзия и наука»). М. А. Петровскому принадлежит также попытка разграничить понятия *выражение* и *изображение* (у Винокура они использованы недифференцированно) (ср. Волков 1928: 127; протокол обсуждения доклада М. А. Петровского в РАХН 30.IX.1923 см.: ЦГАЛИ, ф. 941, оп. 14, ед. хр. 5, л. 10—10 об.).

[6] Назвав произведения искусства «выражающими предметами» и выделив в них тем самым две стороны: знаковую и вещную, Винокур предвосхитил точку зрения Я. Мукаржовского, который в 1943 г. призывал видеть в эстетическом объекте «не только знак, но и вещь» и понимать его как единство «преднамеренного и непреднамеренного» (Мукаржовский 1966д: 108).

[7] Ср.: «⟨...⟩ язык в его целом, звучащий, обладающий формами и значимый — и есть то, что составляет поэзию. Отсюда ясно, как несостоятельны крики о том, что поэзия лишается „всякого смысла", если отнять у нее содержание. Нет, смысл остается. Нужно только помнить, что „смысл", „значение" — не есть мысль, и потому хотя значение ⟨...⟩ элемент поэзии, мысль таким элементом не является» (ЦГАЛИ, ф. 2164, оп. 1, ед. хр. 82, л. 4).

[8] Преодоление дуализма «формы» и «содержания», противопоставление «материала» и «приема» («формы»), понимание творческого акта как «обработки» внелитературного сырья и т. п. проблематика находит аналог в статье В. М. Жирмунского (1919: № 313, 1; 1921а: 51—54). В дальнейшем «Задачи поэтики» Винокур резко критиковал (см. статью «Русская поэтика и ее достижения» и комментарий к ней), но не следует забывать, что явная полемика с Жирмунским была одновременно скрытой полемикой с самим собой.

[9] В этих словах Винокура нет ничего собственно «формалистического». Ср., например: «⟨...⟩ публицистика, допускающая красноречивость статистики, окажется орудием еще более могущественным, чем поэзия: зачем тогда излагать идейное содержание в амфибрахии с рифмами и прочими атрибутами метрики» (Белый 1910: 243).

[10] Ср.: «Любой предмет и любой процесс (природный или связанный с человеческой деятельностью) может стать носителем эстетической функции». «Природа сама по себе есть явление внехудожественное, если к ней не прикоснулась человеческая рука, руководимая эстетической тенденцией» (Мукаржовский 1966а: 18, 24, ср. 29).

[11] Несколько лет спустя Винокур сам обратился к проблеме личности автора, причем сформулировал ее как лингвистическую: «⟨...⟩ проблема биографии и ее отношения к ист⟨ории⟩ литературы решается на анализе отдельных моментов структуры слова, в понимании, близком к „Эстетическим фрагментам" Густава Шпета» (ЦГАЛИ, ф. 2164, оп. 1, ед. хр. 41, л. 5). По терминологии Винокура, развитие личности — это «не что иное, как синтаксис», «переживание есть внутренняя форма биографической структуры», в человеческих поступках выражается «особый стиль его действования», описание личности должно

сопровождаться ее «истолкованием» и открывать «смысл» личной жизни, который «есть в конце концов не что иное как судьба», и т. д. В целом «биография, как и всякая иная историческая наука», вводится «в круг проблем филологической энциклопедии» [83, с. 33, 38, 46, 56, 61, 71 и др.] [ср. статью «Биография как научная проблема» (1924; ЦГАЛИ, ф. 2164, оп. 1, ед. хр. 87, л. 1—21) и тезисы к ней [197]; см. прим. 23 к наст. статье и прим. 2, 4 к статье «Хлебников: ⟨Вне времени и пространства⟩»; а также Ханзен-Лёве 1978а: 419—420 прим. 650]. В работах Винокура и М. М. Бахтина, вдохновленных идеями Шпета, приобрела «вполне отчетливый смысл» «семиотическая идея личности как знака, выдвинутая еще Пёрсом, или человека как сообщения, поставленная Винером» (Иванов 1973: 33). По словам А. А. Ханзен-Лёве, Винокур «комбинирует формалистические, феноменологические и экзистенциалистические концепции в своей теории о „синтагматике жизни", которая предвосхищает семиотическую теорию о „текстах жизни" как „культурных текстах"» (1985б: 96—97 прим. 3).

[12] Почти в тех же выражениях в 1925 г. формулировал задачи психологии эстетического творчества Л. С. Выготский: «Центральной идеей психологии искусства мы считаем признание преодоления материала художественной формой или, что то же, признание искусства *общественной техникой чувства*» (1968: 17).

[13] Точка зрения Винокура — своего рода компромисс между «формальным» и «структурным» решением вопроса. Ср. лозунг «формализма»: «Если наука о литературе хочет стать наукой, она принуждается признать „прием" своим единственным „героем"» (Якобсон 1921: 11). Позже Винокур писал: «⟨...⟩ наша молодая история литературы нашла, наконец, своего „героя". „Герой" этот — структура литературного произведения как такового» [44, с. 240[60]]. Ср. также: «Языкознание, враждебное культуре и искусству (kultur- und kunstfeindliche), само уничтожает своих „героев" („Helden"), свой объект исследования» (Шпитцер 1928: 3).

[14] Ср.: «Новое течение рассматривает историю поэзии как часть истории искусства, подчиненную основным задачам и пользующуюся основными методами этой науки. Особенность поэзии как своеобразного вида искусства определяется особыми свойствами ее материала, которым является слово» (Жирмунский 1919: № 319, 1; 1924б: 125).

[15] Понимание сложного характера отношений между мыслью и словом объединяло многих членов МЛК. Так, Р. О. Якобсон критиковал «неразграниченность понятий *мысль* и *язык* у Потебни и потебнианцев, для которых мысль, по сочувственно цитируемому Потебней дикарскому поверию, есть речь в брюхе» (ЦГАЛИ, ф. 2164, оп. 2, ед. хр. 5, л. 8 об.; курсив мой. — *М. Ш.*). Нетождественность *мышления* и *речи* стала предметом глубокого научного исследования позднее, в работах Выготского и Н. И. Жинкина (см. комментарий к рецензии на книгу Г. Г. Шпета).

[16] Проблема бессознательного и, следовательно, внеязыкового характера научного творчества широко обсуждается в последнее время (см., например, Адамар 1945). Так, голландский математик-интуиционист Л. Э. Я. Брауэр назвал свою науку «*внутренней безъязыковой деятельностью мышления*» (Брауэр 1952: 141; Панов 1985).

[17] Ср.: «Поэзия есть язык в его эстетической функции» (Якобсон 1921: 11; Шпет 1923: II, 66). К функциям языка, выделенным Якобсоном, — *коммуникативной и эстетической* — Винокур добавил еще две — *эмоциональную* и *номинативную*: «⟨...⟩ человеческий язык ⟨...⟩ служит для сообщения мыслей, и тогда мы говорим о его коммуникативной функции, служит для возбуждения тех или иных душевных движений, и тогда мы говорим о его эмоциональной функции, далее, язык служит для называния тех или иных предметов — это есть его номинативная функция, и наконец, язык является выражением, предметом мысли (функция выражения)» [ЦГАЛИ, ф. 2164, оп. 1, ед. хр. 82, л. 4—5; те же четыре функции языка усматривал М. Н. Петерсон (1927: 11—18; ср. 1928а: 4—5)]. Выделение номинативной функции наряду с коммуникативной показывает, что Винокур уже в 1920 г. дифференцировал значение слова (сигнификативный аспект) и его предметную отнесенность (денотативный аспект). Здесь чувствуется влияние семасиологических идей Э. Гуссерля: в МЛК их пропагандировали Якобсон, Р. О. Шор, Петерсон и особенно Шпет [см. прим. 18; впрочем, сам Петерсон считал «различение значения и вещи» заслугой Ф. де Соссюра (1923: 29)].

[18] Ср.: «Наиболее яркие примеры различия между значением и предметным отношением дают нам имена ⟨...⟩ Два имени могут означать различное, но называть одно и то же. Например: *победитель при Иене — побежденный при Ватерлоо* ⟨...⟩ Может быть и наоборот, когда два выражения имеют одинаковое значение, но разные предметные отношения» [Гуссерль 1901: II, 47; ср. тот же пример с Наполеоном в выступлении Жинкина по докладу Н. Н. Волкова «Проблема множественности значений и так называемые „ядра" значения», прочитанному в РАХН 11.XI.1924 (ЦГАЛИ, ф. 941, оп. 14, ед. хр. 15, л. 14 об.); а также Шор 1927а: 104; Петерсон 1928б: 26—27; Выготский 1934: 142; и др.]. На существование осмысленных высказываний, лишенных при этом денотата (например, «наиболее удаленное от земли небесное тело»), указывал еще Г. Фреге (1892б: 28). В первоначальном варианте статьи о сочетании «квадратный круг» Винокур писал: «⟨...⟩ здесь никакого предмета мысли нет, есть лишь выражение, значение, есть лишь то, что немцы называют ⟨der⟩ deutliche Bezug» (ЦГАЛИ, ф. 2164, оп. 1, ед. хр. 82, л. 5). Вслед за Гуссерлем и Якобсоном Винокур противопоставил deutlicher Bezug (значение, сигнификат) предметному отношению, денотату (dinglicher Bezug), однако допускал при этом, что денотатом слова может становиться оно само. Так, по поводу замечания Якобсона о беспредметности хлебниковских неологизмов [«У омера мирючие берега» (Якобсон 1921: 47; см. Эрлих 1965: 185; Поморска 1968: 27; Брекман 1971: 46—47; Холенштейн 1975а: 70—71; Тодоров 1977: 475; Уиннер 1987: 261, 263 и др.)] Винокур сделал оговорку: «Dingl⟨icher⟩ Bezug может отсутствовать к⟨а⟩к указание на к⟨а⟩к⟨ую⟩-либо определенную вещь. Но если слово есть слово, то предметной отнесенностью оно должно обладать, ибо его логическая форма, существеннейшая из внутр⟨енних⟩ форм слова, и есть эта предметнан значимость» [АВ; ср.: смысл «есть также sui generis предмет и бытие» (Шпет 1923: II, 9); см. комментарий к статье «Хлебников: ⟨Вне времени и пространства⟩»]. Об интересе членов МЛК к феноменологии Гуссерля см. Якобсон 1965а: 429; 1981а: 287; Эрлих 1965: 61—62; Поморска 1968: 19—20; Брёкман 1971: 46 сл.; Холенштейн 1975а; 1975б; 1977; 1987; Иванов 1976: 268; 1985: 7—8; Эко 1977а: 52—54; Ханзен-Лёве 1978а: 181—184, 265—267, 327—329 и др.; 1988; ср. также Уиннер 1973: 80; 1976: 433—434; Ландгребе 1976; Ренский 1977: 380—381; см. отчет о докладе Гуссерля «Феноменология и языкознание», прочитанном в ПЛК 18.XI.1935 (Slovo a slovesnost. 1936. Roč. II, N 1. S. 64).

[19] Из стихотворения Ф. И. Тютчева «Silentium!» (1830); неоднократно цитировалось А. А. Потебней и символистами.

[20] Эту мысль Винокур излагал и в неопубликованной рецензии на книгу «Художественное слово: Временник Литературного отдела НКП» (М., 1920. Кн. II): «⟨...⟩ язык поэтический ⟨...⟩ не связан узами коммуникативной функции (функции сообщения), необходимой в языке практическом. Изменения формы, новый язык — уже означают новую поэзию, ибо не новое содержание требует новых форм, как думает Брюсов, а наоборот — к новым формам приспосабливается новое содержание» (ЦГАЛИ, ф. 2164, оп. 1, ед. хр. 85, л. 4—5). Ср.: «⟨...⟩ поэзия ⟨...⟩ есть не что иное, как *высказывание с установкой на выражение* ⟨...⟩ функция коммуникативная, присущая как языку практическому, так и языку эмоциональному, здесь сводится к минимуму» (Якобсон 1921: 10).

[21] Термин «поэтичность» находит свой аналог у Якобсона: «⟨...⟩ предметом науки о литературе является не литература, а литературность, т. е. то, что делает данное произведение литературным» (Якобсон 1921: 11; Ханзен-Лёве 1978а: 44, 49; ср. прим. 2).

[22] В эти годы к построению «безличной» науки стремилась не только поэтика, но и психология: «Мы пытаемся изучать чистую и безличную психологию искусства безотносительно к автору и читателю, исследуя только форму и материал искусства» (Выготский 1968: 17; см. Феррарио 1977: 147—150).

[23] Дистанция между «биографическим» автором и его «персонификацией» в тексте («лирическим героем», «литературной личностью», «образом автора», «личностью поэта-лирика» и т. п.) с начала 20-х годов становится предметом теоретического анализа (у Ю. Н. Тынянова, Б. В. Томашевского, И. А. Груздева, С. Аскольдова, В. В. Виноградова, М. М. Бахтина, С. Я. Мазэ и др.): «⟨...⟩ прославим смелость и мудрость поэтов, знающих, что жизнь, переходящая в стихи, уже не жизнь» (Шкловский 1922: 18); «⟨...⟩ поэт и человек — понятия более антиномические, чем тождественные» (Гофман 1922: 15); «⟨...⟩ там и вообще нет

поэта, где творческое мировоззрение адекватно житейскому» (Шпет 1927б: 202). Большинство исследователей рассматривает образ автора как «явление стиля»: «„Литературная личность“, „авторская личность“, „герой“ в разное время является *речевой* установкой литературы и оттуда идет в быт» [Тынянов 1924в: 114—115; 1927а: 47; Эрлих 1961; Долгополов 1974: 120—121; Поморска 1977: 372—373; Тоддес, Чудаков, Чудакова 1977: 439, 512—513; Ханзен-Лёве 1978а: 414—425 и др.; Чудаков 1980: 309—315; Зееман 1984; Вестстейн 1988; Золян 1988; а также Бойко 1982; Иванчикова 1985; ср. немецкую традицию изучения лирического «я» (das lyrische Ich): Зусман 1910: 15—20; Вальцель 1912: 42—43; 1916; Бенн 1956: 31—43, ср. 15—16; Хамбургер 1957; Ленерт 1966; Песталоцци 1970; Локкеманн 1973: 286—304; Шпиннер 1975; Мюллер 1979; и др.; см. прим. 11 к наст. статье и прим. 63 к статье «„Горе от ума“ как памятник русской художественной речи»].

[24] Имеется в виду статья Л. Толстого «О Шекспире и о драме» (1903—1904) (ср. Выготский 1968: 289—293).

[25] Ср.: «Для эстетического описания важно не что изображено и не что выражает изображенное, а как изображено и как изображает. Это „как“ дано в материале слов, звуков» (Белый 1910: 244). Под абсолютной зависимостью *выражения* от *языка* Винокур, по-видимому, подразумевал не какой-либо национальный («естественный») язык, а *универсальный язык*, язык как таковой, язык как проявление (осуществление) смысла (такое понимание согласуется и с другими местами статьи). Во всяком случае, от конкретного, хронологически и пространственно приуроченного языка выражение может и не зависеть. Так, в начале 20-х годов филология подошла к идее известной автономности стихосложения по отношению к национальному языку [Томашевский 1977а: 111; Якобсон 1923: 118; Ярхо 1925: 55; Поливанов 1963: 111—112; ср. мнение А. И. Ромма (ЦГАЛИ, ф. 2164, оп. 1, ед. хр. 85, л. 8—9)]. Эта идея была сочувственно встречена Винокуром [53, с. 274[64], 276[66]] (см. комментарий к рецензии на книгу Якобсона «О чешском стихе преимущественно в сопоставлении с русским»). Отрицательное отношение к «утопии» универсального языка и универсальной грамматики сформировалось у Винокура позднее (см. статьи «О возможности всеобщей грамматики» [210] и «Хлебников: ⟨Вне времени и пространства⟩»).

[26] См. комментарии к рецензии на книгу Якобсона «Новейшая русская поэзия: Набросок первый» и статье «Новая литература по поэтике: (Обзор)».

[27] Ср.: «В основу систематического построения поэтики ⟨...⟩ должна быть положена классификация фактов языка, которую дает нам лингвистика». Согласно Жирмунскому, поэтика распадается на 1) *фонетику* (эвфонию), 2) *семасиологию*, 3) *грамматику* (словообразование и словоизменение), 4) *синтаксис* и 5) *лексикологию*, к которым добавляются экстралингвистические разделы *тематики* и *композиции* (Жирмунский 1921а: 62—66; ср. 1919: № 313, 1; № 316, 1; № 316—317, 2; ср. также Смирнов 1924: 161; [70, с. 165—166]; см. Амброджо 1974: 28—29). Сходную рубрикацию поэтики предложил Шпет: по его мнению, поэтика «шире поэтической логики, потому что у нее есть также проблема поэтической фонетики, поэтической морфологии, поэтического синтаксиса (inventio), поэтической стилистики (dispositio), поэтической семасиологии, поэтической риторики (elocutio) и т. п.» (1923: II, 66—67). Выделение внеязыковых уровней поэтического текста вызвало возражения Винокура (см. комментарий к статье «Новая литература по поэтике»). Впоследствии лингвистическую классификацию Жирмунского Винокур назвал «крайне неудовлетворительной», «неотчетливой и поверхностной» (АВ [71]; см. статью «Русская поэтика и ее достижения»).

[28] Ср.: «⟨...⟩ поскольку историческое языкознание старого типа утрачивает главенствующее положение ⟨...⟩ лингвистика расширяет круг своих интересов в сторону вопросов стилистики. Однако такая лингвистика, объемлющая стилистику, есть наука будущего» (Жирмунский 1924б: 147; ср. также Якобсон 1963: 163).

Впервые — [43]. В измененной редакции под названием «Языковая практика футуристов» вошло в оба издания «Культуры языка» [70, с. 189—199; 91, с. 304—318]. Печатается по тексту первой публикации, с учетом незначительной авторской правки (АВ). Написано в январе—начале февраля 1923 г. (ср. Землякова, Погорельская 1983: 195—196).

Статья о языке футуристов — это первая работа Винокура, опубликованная в «Леф'е». Всего за время сотрудничества с журналом ученый поместил на его страницах 12 статей и рецензий. Значительная их часть посвящена вопросам «рациональной организации речевой социальной деятельности» [70, с. 24], или *культуре языка* (Стефан 1981: 77—80, 82; Шарнхорст 1985) — так была определена новая проблема, в той или иной степени занимавшая ученого на протяжении всей его жизни (см., например, [48; 70; 91; 94; 100; 158; 192]; Цейтлин 1965: 23—27). Обращение к ней было вызвано не только «поразительно низким уровнем массовой лингвистической культуры в России» [70, с. 28] (по словам Винокура, даже в художественной литературе наметились «несомненные признаки стилистического вырождения» [70, с. 4]). Существеннее то, что внутри самой науки сложились предпосылки *прикладного языкознания* [70, с. 9 сл.] — новой дисциплины, впервые обозначившей возможность *языковой политики* [43, с. 207[17]; 46, с. 104—106 и др.; 48, с. 106], т. е. «сознательного воздействия на язык со стороны говорящего коллектива» [43, с. 207[17]; ср. 70, с. 23] (см. также Григорьев 1963: 6—8).

Теоретическое обоснование прикладного языкознания Винокур увидел в учении Ф. де Соссюра [см. комментарий к статье «Поэтика. Лингвистика. Социология: (Методологическая справка)» и прим. 17, 38 к наст. статье]. Опираясь на исходные дихотомии (linguistique synchronique vers. linguistique diachronique & langue vers. parole), он полагал новую отрасль языкознания разделом лингвистики не «эволюционной», а «статической», и притом той ее части, которая занимается изучением не *языка*, а *речи* («говорения», «стиля») [70, с. 23—24] — не случайно с конца 20-х годов ученый предпочитал говорить не столько о культуре языка, сколько о *культуре речи* (ср. [94; 100; 158; 192]). Тем самым ставился знак равенства между прикладным языкознанием и *стилистикой* (Виноградов 1964: 7; Ханзен-Лёве 1978а: 498): «Задача стилистики, того утилитарного, прикладного языкознания, которое охарактеризовано было выше, и состоит в том, чтобы научить членов данной социальной среды активно-целесообразному обращению с языковым каноном» [70, с. 23]. Разумеется, «активное отношение» к языку свойственно прежде всего художнику слова: именно «в творчестве поэта система языка представляется в наибольшей степени осознанной, чего в бытовом языке, в широком смысле этого термина, мы не имеем». Однако «не к области поэтического языка тяготеет на первых порах языковед-технолог» [48, с. 107; 70, с. 25]. Дело в том, что преобразование языка писателем является следствием особой *функции* литературы — *эстетической*, или поэтической, для бытового языка, по меньшей мере, факультативной (см. прим. 17, 20 к статье «Чем должна быть научная поэтика»). Поэтому «гораздо более заманчивым было бы ⟨. . .⟩ найти такую языковую систему, которая по своей функции от практического языка не отличалась бы и, вместе с тем, осознавалась бы именно как система». Этими свойствами обладает «н е х у д о ж е с т в е н н а я   л и т е р а т у р а ⟨. . .⟩ т. е. литература газетная, журнальная, научная, язык канцелярии, писем, наконец, язык рекламы» [48, с. 107; 70, с. 25]. Как видим, за исключением *языка науки*, имеющего, на наш взгляд, особый статус (см. комментарий к статье «Язык литературы и литературный язык» и прим. 23, 24 к статье «Об изучении языка литературных произведений»), речь идет о *языке быта*, и притом *официального* быта: *литературный язык* впервые противопоставлен здесь как другим (неофициальным) разновидностям бытовой речи, так и языку художественной литературы, а основной задачей прикладного языкознания провозглашается *практическая стилистика* литературного языка [a].

---

[a] Понятие *языка быта*, или *бытового языка*, выступающее у Винокура в строго терминологическом значении [70, с. 25—27, 29—91 и др.], возникло как поэтическая метафора Хлебникова: «Отделяясь от бытового языка, самовитое слово так же отличается от живого, как вращение земли вокруг солнца отличается от бытово-

Это не значит, конечно, что *поэтический язык* полностью остается вне сферы стилистики. Взятый «не в специфических своих ⟨. . .⟩ функциях, а просто в качестве высокой, квалифицированной стилистической организации», он также «имеет крупное значение» «для культуры языка» [70, с. 26]. Именно поэтому ни отождествление поэтической и практической речи, ни их противопоставление «к существу дела нас не приближает» [43, с. 205[15]]. Вопрос заключается в другом — необходимо выяснить характер и динамику взаимодействия языка быта и языка искусства. Изучая словесную работу футуристов, Винокур подчеркивает в поэтическом слове именно те моменты, которые сближают его с бытовым [70, с. 189]; пользуясь несколько более поздней терминологией самого исследователя, можно сказать, что его интересует не столько поэтический *язык*, сколько поэтический *стиль* [см. комментарий к статье «Поэтика. Лингвистика. Социология»; ср. разные редакции названия: «Футуристы — строители *языка*» (1923) и «*Речевая* практика футуристов» (1924)].

Бытовой характер исходной проблемы не позволяет обойти вопрос о *социологии* речетворчества футуристов, уясняемый Винокуром из сопоставления со стилистической работой Пушкина (Стефан 1981: 79—80). Подобно последнему, футуристы ставили задачу повлиять на практическую речь, вынести «языковое творчество за рамки собственно-литературного письма» [43, с. 207 прим.[17]], «устранить противоречие между языком современного ⟨. . .⟩ быта и магическими чревовещаниями символистов» [43, с. 206[16]]. Как и Пушкин, они черпали материал в *языке неофициального быта*, в просторечии, но при этом не столько заимствовали у «безъязыкой улицы», сколько стремились «сделать» ее язык, «преодолеть косноязычие массы», создать для нее идеальные образцы речевого поведения [43, с. 206—207[16—18]] (см. прим. 14). Новаторство футуристов было не *стилистическим* (не только стилистическим), но (и) *языковым* [155, с. 7—9]: они собирались «не только учиться языку, но и *делать* язык, не только организовывать элементы языка, но и *изобретать* новые связи между этими элементами» [43, с. 207[17]] (ср. Ивлев 1983: 120).

«Никакого быта!» — провозгласил Маяковский в поэме «Летающий пролетарий» (1925) (Якобсон 1975: 12—13; ср. Поморска 1983: 373, 375—376, 381—382, 385; Маклейн 1983: 12). Но одно из важнейших отличий духовной культуры от быта заключается как раз в *изобретении*, в установке на *языкотворчество* — разумеется, именно его апологеты футуризма, и в первую очередь сторонники «производственного искусства» (О. М. Брик, Б. И. Арватов, Б. О. Кушнер), хотели преодолеть более всего (о «производственниках» см. Мазаев 1975; Феррарио 1977: 94—103; Ханзен-Лёве 1978а: 478—498; Грюбель 1979: 133—142 и др.; Меникке-Дьёндьёши 1979: 95—100; Стефан 1981: 62—64, 83—85; Шауманн 1984). Пафос их деятельности — в разрушении языковых барьеров между бытом, духовной и материальной культурой: «И поэзия и проза древних были одинаково далеки от практической речи, от жаргона улицы, от точного языка науки ⟨. . .⟩ Мы не хотим знать различья между поэзией, прозой и практическим языком» (Маяковский, Брик 1923: 40). «Производственному» крылу «Леф'а» уже мерещились «два сходящиеся процесса: практический язык усваивает себе вопросы языка поэтического, поэтический же язык стремится стать утилитарным» (Арватов 1923а: 91; ср. 1923б: 89 и др.) [б].

го вращения солнца кругом земли» (1933: V, 229, 234; ср. там же «бытовое слово», «бытовое значение слова» etc.). С точки зрения Хлебникова, слово Пушкина и слово Бальмонта — тоже бытовое, а не поэтическое: «⟨У⟩ Пушкин⟨а⟩ слова звучали на „ение“, у Бальмонта — на „ость“. И вдруг родилась воля к свободе ⟨от⟩ быта — выйти на глубину чистого слова» (1933: V, 223).

[б] Отсюда, кстати, «технологическая» метафорика Винокура, сложившаяся не без влияния «производственников»: «конструкция языка», «свободное маневрирование составляющими языковой механизм рычагами и пружинами», «лингвистическая инженерия» [43, с. 207—208[17—18]], «винтики и гайки, которые составляют языковую машину» [48, с. 106], и т. п. Самые термины «языковая политика» и «языковая культура», введенные в научный обиход Винокуром, прозвучали ранее в докладах Кушнера («О языках малых народностей и языковой политике»; МЛК, 19.XII.1919) и Брика («Проблема пролетарской поэзии»; МЛК, 23.XII.1919) (см.:ИРЯ, ф. 20, л. 52—53, 54 об., ср. л. 94). В 1921 г. Винокур был уверен в том, что идеи «искусства в производстве» могут быть распространены на словесное

Языковое творчество, образцы которого футуристы предлагали быту (ср. [43, с. 210[20]]), было «не столько *лексикологично*, сколько *грамматично*»; его продуктами становились «не неологизмы, а особое употребление суффиксов», «не необычное заглавие, а своезаконный порядок слов» [43, с. 208[18]], не «небывалые звуки», а неизвестные языку звукосочетания (например зияния) (ср. [155, с. 10—11]). Конечно, *фразеология* Маяковского оказала свое влияние на язык лозунга или рекламы [46, с. 117—118], но наибольшее значение для быта имела именно *словообразовательная* работа футуристов. Разумеется, речь идет не о лексикализации поэтических окказионализмов, а об актуализации специфических способов словопроизводства, предугаданных сначала в языке искусства, а затем широко реализованных в общем языке времени военного коммунизма и нэпа. Так, например, у Хлебникова «всякий начальный согласный превращается в морфему (поскольку это часть слова со своим отдельным значением)» (Панов 1971: 176; Прада Оропеса 1977: 37; Перцова 1980: 158; Соливетти 1988: 170 и др.). «Идея Хлебникова ⟨...⟩ сводится к семантизации консонантов („единиц азбуки"), т. е. к превращению их в морфемы, значения которых определяются словами из семантических полей „пространство", „движение" и „математические действия"» (Григорьев 1982а: 154; ср. 1986б: 101—102). Но «морфологизации» фонем в поэтическом языке Хлебникова соответствует распространение аббревиации как продуктивного способа словообразования в литературном языке несколько более позднего времени (ср. Чижевский 1972а: 90; Григорьев 1983: 107, 114—115, 199; 1986б: 152; а также [155, с. 72]) [в].

По мнению Винокура, подлинное творчество языка — *иммateriально*: «Оно завершается появлением не новых языковых элементов, а новых языковых отношений» [43, с. 208[18]] (ср. [155, с. 13]). Но творчество отношений на одном уровне языка нередко оборачивается творчеством элементов на другом: так, новое сочетание звуков может привести к изобретению морфемы, а новое сочетание морфем — к изобретению слова. Поэтому принципиальное различие в словотворческих методах разных поэтов заключено, на наш взгляд, не в том, что словообразовательная *аналогия* у Хлебникова «обнажена», а у Маяковского — скрыта и «может показаться даже сложнее хлебниковской» [43, с. 209[19]; 70, с. 192—193] (ср. Груздев 1923: 35). Своеобразие каждого поэта в том, насколько глубоко он вторгается в языковую природу, преобразуя ее в поэтическую культуру. Как показали исследования М. В. Панова, большинство неологизмов Маяковского строится из готовых, легко вычленяемых морфем, тогда как для Хлебникова *смехачи* и *гордешницы* — это лишь ранний этап словоновшества, от которого он ушел к неологизмам типа

творчество: если «определять поэзию как искусство, создающее ценности словесного, языкового порядка, то легко можно себе представить, как может это искусство слиться с жизнью, создавая языковую культуру не в сфере „чистого" писания стихов и повестей, а в повседневной жизни, в быту» [31, с. 4].

[в] В прениях по докладу С. Б. Гурвиц-Гурского «О сокращениях в заводской терминологии (на материале одного предприятия)» (МЛК, 2.V.1919) Якобсон и Маяковский обращали внимание на параллели и аналогии в развитии бытового и поэтического языка (аббревиатуры и неологизмы) (ЦГАЛИ, ф. 1525, оп. 1, ед. хр. 418, л. 1 об.—2; ср. Тоддес, Чудакова 1981: 246—247 прим. 21); см. также протокол обсуждения доклада Кушнера «Современные слова, составленные из сокращений» (24.X.1920; ИРЯ, ф. 20, л. 106—108). Ср.: «Одно из самых характерных явлений в жизни русского языка нашей эпохи заключается в том, что язык этот распался на ⟨...⟩ н о в ы е составные элементы» — «темы, т. е. такие звукосочетания, как „зам", „зав", „проф", являющиеся лишь частью „нормального" слова, но несущие, тем не менее, полное материальное значение тех слов, из которых они выделены» [56, с. 2; 58, с. 159—161; 60, с. 137—139]. Об аббревиатурах первых послереволюционных лет см. также Баранников 1919: 77—79; Мазон 1920: 1—12 (ср. [10] и письмо Винокура П. Г. Богатыреву от 25.IV.[1921]; ЦГАЛИ, ф. 47, оп. 2, ед. хр. 423, л. 1); Якобсон 1921б: 204—212 и др.; Горнфельд 1922а: 11—17; Карцевский 1923: 43—53 и др.; Дложевский 1927; Селищев 1928: 44—47, 158—171 (ср. [88, с. 182]); Беклунд 1940; обзор литературы и подробную библиографию см. в работе Успенский 1931. Ср. явление «лексикализации» морфем у Маяковского (*кто в глав, // кто в ком, // кто в полит, // кто в просвет* и др.; см. [155, с. 64—65]; Гумецкая 1964: 28, 35, 152).

резьмо и *мнестр* (1971: 172, 175). В отличие от других идеолектов, поэтический язык Хлебникова изобилует окказиональными *суффиксами* (Вроон 1983: 103—135, 147—161; Григорьев 1986б: 124—144) [г], *префиксами* (Вроон 1983: 135; Григорьев 1986б: 100; см. прим. 26) и даже *корнями* (Костецкий 1975; Проснак 1982: 103—104, 106; Вестстейн 1983: 36—37, 62—64; Вроон 1983: 168—181; Ораич 1984б; Григорьев 1986б: 100—103; и др.). Выявляемые Хлебниковым квазиморфемы сообщают его словам два важнейших свойства. С одной стороны, общая черта его неологизмов — «фузионность»: морфемы в них «не свинчены, а сплавлены», с трудом поддаются вычленению (Панов 1971: 178). С другой стороны, Хлебников всеми силами противится опрощению, используя в этих целях «другую общеязыковую закономерность — переразложение» (Григорьев 1986б: 89).

Основополагающий принцип хлебниковского слова (и не только неологизма) — множественность возможных его членений. Слова у Хлебникова — *полигаплологичны* (ср. Григорьев 1986б: 239—240): почти всегда их можно разделить на «значимые» части несколькими способами [например: *мог-о-гур*, *мо-го-гур* (ср. *мо-гровый* ← *ба-гровый*), *м-о-г-о-гур* (ср. *м-огатый* ← *б-огатый* & *мо-г-ебен* ← *мо-л-ебен*), *м-о-г-о-г-ур* (ср. *бедо-г-ур* ← *бедо-к-ур*) и т. д.]. Другое свойство таких слов — *континуальность*: они хотят быть текстами и боятся превратиться в далее неразложимые знаки (ср. Степанов 1975: 52—54). Множественность членений делает любое из них потенциальным, но не обязательным — границы между «морфемами» размываются. Содержание слова не равно сумме значений составляющих его «морфов»: у Хлебникова *могатырь* не есть 'могучий богатырь', тогда как у Крученых *зверава* — это только 'звериная орава'. В этом отношении хлебниковская работа над словом действительно грамматична, ибо приводит к открытию новых способов словообразования и словоизменения (см. прим. 24, 28 и 29; ср. Вроон 1983: 29—31). Конечно, «Маяковский ценил экспериментаторство Хлебникова, нередко и подражал ему» [155, с. 20]. Но, по сравнению с хлебниковским, его языковое творчество более лексикологично (знаково): он семиотизировал словообразовательные приемы своего учителя, создавая слова из уже готовых морфем по уже готовым моделям (ср. Шольц 1968: 492—493; а также [155, с. 32—76]; Гумецкая 1964; Ханпира 1966; ср., однако, 1983) [д]. Все это свидетельствует о большей знаковости поэтического мышления Маяковского [противоположное мнение высказал Е. Фарыно (1981)]. Ср. в этой связи определение фундаментальной семиотической триады в статье «Два Чехова» (1914): «Каковы же изменения, происходящие в законах слов?

1. Изменение отношения слова к предмету ⟨т. е. *семантика*. — *М. Ш.*⟩, от слова как цифры, как точного обозначения предмета, к слову-символу и слову-самоцели.

2. Изменение взаимоотношения слова к слову ⟨т. е. *синтактика*. — *М. Ш.*⟩. Быстреющий темп жизни провел дорогу от главного периода до растрепанного синтаксиса.

3. Изменение отношения к слову ⟨т. е. *прагматика*. — *М. Ш.*⟩. Увеличение словаря новыми словами» (Маяковский 1955: I, 297). Поразительно почти полное совпадение с формулировками Ч. У. Морриса (1938: 6—7 и др.; об асемиотической тенденции у Хлебникова подробнее см. комментарий к статье «Хлебников: ⟨Вне времени и пространства⟩»).

В заключительной части статьи Винокур ставит вопрос, возможна ли ассимиляция «зауми» в быту (Стефан 1981: 79—80): «⟨...⟩ „стихи“ Крученых, взятые сами по себе, — это чистая психология, обнаженная индивидуализация» [43, с. 211[21]]; никакой другой функции, кроме *эмоциональной*, они выполнять не могут (см. Якобсон 1921: 9—10; ср. [70, с. 198]). Но в приложении к социальному быту «„заумь“ сразу же теряет свой индивидуализм» [43, с. 211[21]]. Из двух основных

[г] Ср. протокол заседания МЛК от 11.V.1919: «*Винокур* задает вопрос, есть ли у Хлебникова новые суффиксы, произвольные или созданные из материала старого, не суффиксального.

Якобсон отвечает, что есть» (ИРЯ, ф. 20, л. 27; ср. [70, с. 192]).

[д] Ср. аналогичные выводы Н. Л. Степанова (1928: 52—53) и М. Л. Гаспарова (1981б: 160—162) из наблюдений над версификацией Маяковского, осуществившего в своем творчестве *семиотизацию* (метризацию) ритмических приемов Хлебникова и А. Белого.

функций бытового языка, выделяемых Винокуром, — *коммуникативной* и *номинативной* [48, с. 107; 70, с. 25] (см. прим. 32) — «заумь» совершенно непригодна для первой, но может успешно справляться со второй [43, с. 211—212[21]]. Такое решение вопроса — его подсказал сам А. Крученых, организовав футуристическое издательство «Еуы» (1913), — имело определенную традицию. В 1914 г. И. А. Бодуэн де Куртенэ писал о том, что есть единственный способ перевести «заумное» слово «в разряд настоящих» — назвать им какой-нибудь предмет: «Таким образом, явится новое собственное имя, но непременно приуроченное к какому-нибудь представлению из внешнего, внеязыкового мира». В качестве бытового аналога «заумным» словам Бодуэн приводил названия лекарственных средств, вроде *усатина, кефалдола, стимулола* и т. д. (1914: 4) [е]. Но в 1923 г. даже сторонники «Леф'а» подвергали сомнению номинативную роль «зауми»: «Никакое *непосредственное* применение *готовых продуктов* индивидуалистического „заумного" творчества в быту невозможно. Предложение Винокура так же утопично, как утопичны фантазии Крученых и Хлебникова о „вселенском" языке, долженствующем возникнуть из „зауми"» (Арватов 1923а: 90; ср. Стефан 1981: 81—82). Несколько позднее Винокур и сам разочаровался в своих прогнозах [70, с. 198—199] (Барушьян 1976: 93—94). Кардинально перерабатывая статью для книги (ср. Ивлев 1983: 122—123), он последовательно элиминировал все положения, где утверждалось социально-бытовое значение языкотворчества футуристов. Теперь он писал о том, что их «лингвистическое изобретательство 〈...〉 не обладает никаким практическим смыслом и значением и если и имеет стилистический смысл, то только 〈...〉 в рамках самой поэтической техники». «Широкому социальному стилистическому творчеству все это н у ж н ы м быть не может» — «„безъязыкой улице" остается во всяком случае учиться где-то в другом месте» [70, с. 193—194, 199] [ж].

[1] См. комментарий к рецензии на книгу Р. О. Якобсона «Новейшая русская поэзия: Набросок первый».

[2] См. прим. 32, 33 к статье «Поэтика. Лингвистика. Социология: (Методологическая справка)».

[3] Программа «Самоценного (самовитого) Слова» была впервые выдвинута в альманахе «Пощечина общественному вкусу» (М., [1912]. С. 4) (см. Якобсон 1921: 9 сл.; Чижевский 1972б; Григорьев 1983: 60—74; ср. прим. 37 к статье «Понятие поэтического языка»).

[4] Телеологическое обоснование стилистического пуризма Винокур дал в специальной статье [58; 70, с. 31—53; 91, с. 85—114].

[5] См. Якобсон 1921: 10; ср. комментарий и прим. 20 к статье «Чем должна быть научная поэтика».

[6] Ср. развитие этих взглядов: «В России случилось так, что главными попечителями судеб языка оказались представители художественной литературы», создававшей «русский общепринятый язык. Но 〈...〉 когда создалась наконец в результате длительных усилий писателей эта общепринятая языковая норма

[е] Показательно, что Крученых (1921) относил к «заумным» словам «имена и фамилии героев, названия народов, местностей, городов и проч. и проч. напр.: Ойле, Блеяна, Мамудя, Вудрас и Барыба, Свидригайлов, Карамазов, Чичиков и др. (но не аллегорические, как то: Правдин, Глупышкин, — здесь ясна и определенна их значимость)» (ср. Вейдле 1980: 54—62).

[ж] Ср. письмо Винокура от 21.II.[1924], где он сообщает Брику о невозможности для себя продолжать сотрудничество с «Леф'ом» (ЦГАЛИ, ф. 2164, оп. 1, ед. хр. 244, л. 1) [фрагмент письма неточно процитирован в статье Д. Д. Ивлева (1983: 121—122)]. 18.VIII.[1925] Винокур писал Якобсону: «〈...〉 все то, что осталось невытравленного лефовского в книге — мне просто отвратительно и обо всем таком я болезненно жалею 〈...〉 когда я встречаю свое имя уже (!!) в библиографических указателях или в иных книгах со ссылками на 1-ю редакцию „К〈ультуры〉 языка" — мне становится отвратительно и больно до ужаса» (АВ). Ср. предисловие к «Культуре языка» (4.VIII.1924): «〈...〉 с изданием настоящей книги переработанные статьи свои в том виде, как они напечатаны были впервые, я считаю просто несуществующими» [70, с. 3].

⟨...⟩ начался конфликт между задачами правильной речи и задачами художественного изображения» [АВ; из лекции на Курсах повышения квалификации писателей (1939); подробнее см. статью «Язык литературы и литературный язык» и комментарий к ней].

[7] Пушкин 1949: XI, 21 (цитата неточная).

[8] См. Пушкин 1949: XI, 149. Ср.: «Поистине, если бы знал Пушкин, во что обойдется потомкам его эта просвирня, он не посылал бы нас учиться у нее с таким легким сердцем» [70, с. 180].

[9] «Доныне дамская любовь // Не изъяснялася по-русски» («Евгений Онегин», гл. 3, строфа XXVI).

[10] Практические, бытовые, коммуникативные аспекты работы Пушкина над языком Винокур рассмотрел в статье «Пушкин-прозаик» [70, с. 179—188; 91, с. 284—303]. Слова о канонизации «языка московской просвирни» в пушкинском творчестве не следует, конечно, понимать буквально: «Не сказка, не просвирня в литературе нужна была ⟨...⟩ Пушкину, и не няне своей собирался он уступать славу замечательнейшего русского прозаика; здесь искал он только сырья для писательской своей работы» [70, с. 180]; «Неправильно было бы понимать эти заявления как призыв к превращению литературного языка в крестьянское или мещанское просторечие» [129, с. 40 сл.].

[11] См. прим. 10. В более поздней редакции статьи Винокур это утверждение снял (ср. [70, с. 190]).

[12] Ср. наблюдения Винокура над архаическими чертами в морфологии и синтаксисе Маяковского [155, с. 45, 91, 95, ср. с. 14—15, 96, 99]: «Можно сказать, что такого рода языковое творчество традиционно ⟨...⟩ оно служит как бы постоянным напоминанием исходных начал данной словесной культуры и постоянным возвращением к ним» [155, с. 99] (ср. Гофман 1936: 191, 208—209, 216—217, 219; Панов 1971: 173; Уиннер 1977: 503, 507; Якобсон, Поморска 1982: 129). Об образах древнерусской словесности у Хлебникова и Маяковского см. Панченко, Смирнов 1971; ср. также прим. 7 к статье «Хлебников: ⟨Вне времени и пространства⟩». Общую установку российского футуризма на архаизм отметил еще Маринетти, назвавший это течение «эстетическим атавизмом» и увидевший в нем возврат к «доисторического периода языку» (Бурлюк 1920: 22; см. также Нильссон 1980; 1981; 1984).

[13] Из поэмы «Облако в штанах» (1914—1915) (с сохранением пунктуации 1-го изд.).

[14] Ср. противоположные характеристики социолингвистических симпатий поэта: «Маяковский есть порождение не толпы, не демоса, не улицы, а очень развитой, очень тонкой литературы; оттого, и только оттого, он груб ⟨...⟩ улица ⟨...⟩ излюбленный предмет футуристской поэзии и ее словотворческий идеал — увы, недосягаемый» (Горнфельд 1922а: 42, 47—48). И другое мнение: футуристы «первые подумали об улице, первые заметили, что:

„ей нечем кричать и разговаривать“.

Забота о том, чтобы дать улице особый язык, особый социальный диалект, одной ей свойственный, побудила футуристов заняться разработкой заумного языка» (Кушнер 1923: 4, ср. Бурлюк 1920; Чуковский 1921: 34—35; Груздев 1923: 35). Ср. также: «Футуризм отошел от улицы ⟨...⟩ а улице нет дела ни до футуризма, ни до стихов» (Тынянов 1924д: 220). Позднее Винокур писал: «Язык поэзии Маяковского и есть язык городской массы, претворивший художественную потенцию фамильярно-бытовой речи в собственно поэтическую ценность» [155, с. 134].

[15] См., например, Жирмунский 1921а: 80; 1922а: 92; Эйхенбаум 1921: 78; 1922в: 60; [35, с. 4].

[16] См. Эйхенбаум 1923: 22—23; ср. прим. 15 к статье «Поэзия и наука».

[17] О распространении идей Ф. де Соссюра в России см. Тоддес, Чудакова 1981 и комментарий к статье «Поэтика. Лингвистика. Социология». О влиянии учения Э. Дюркгейма на социолингвистические взгляды Соссюра писал В. Дорошевский (1933).

[18] Имеется в виду стихотворение «Заклятие смехом» (1908—1909) (ср. Григорьев 1986б: 181—189).

[19] Ср. Горнфельд 1922а: 44—47.

[20] См. Хлебников 1930: II, 16 (*волноба* и *звеноба*), 187 (*летава* и *метава*), 271 (*владун*); III, 337 (*могун*); V, 253 (*летава*); ср. также Якобсон 1921: 43—44; Вроон 1983: 60—61, 68—69, 103—105; Григорьев 1986б: 124—125, 138, 142 и др.

[21] Мысль о «лабораторном», «теоретическом» характере хлебниковского языкотворчества Винокур подробно развил в статьях «Хлебников» (1924) и «Хлебников: ⟨Вне времени и пространства⟩» (1945) (см. комментарий к ним). Лабораторный характер своего творчества подчеркивали и сами футуристы (например, Бурлюк 1920). Ср.: «Крученых действовал с восторженным упоением химика-лаборанта, проделывающего тысячи химических соединений и анализов» (Третьяков 1923а: 5, 6, 17). В программной статье «Леф'а» утверждалось, что для всех сотрудников журнала литературная работа — «не эстетическая самоцель, а лаборатория для наилучшего выражения фактов современности» (Маяковский, Брик 1923: 41; Третьяков 1923б: 164; Стефан 1981: 82, ср. 90—114). Ср. также мнение В. М. Жирмунского, который полагал, что «в творчестве Маяковского лабораторные эксперименты Хлебникова нашли свое завершение в мотивированном, т. е. художественно законченном и целостном произведении искусства» (1921в: 215).

[22] См. Якобсон 1921: 33—37; ср. Шольц 1968: 489—491.

[23] См. стихотворения в сборниках «Рыкающий Парнас» (Пг., 1914. С. 19, 21—24, 28—29, 33, 36—37, 39), «Весеннее контрагентство муз» (М., 1915. С. 97—98, 100), в журнале «Московские мастера» (1916. Весна. С. 19—20) и др. (Марков 1968: 169, 286; Шольц 1968: 489; Чижевский 1972а: 92—93). Ср. протокол обсуждения доклада Якобсона в МЛК (11.V.1919): «*Буслаев* ⟨. . .⟩ очень интересным является употребление творительного отношения без связки. Интересно, употребляются ли подобным образом и другие падежи? Интересно сопоставить с пропусками предлогов у Бурлюка.» «*Якобсон.* У Бурлюка пропуск предлогов есть чистейший эксперимент ⟨. . .⟩ *Брик* сопоставляет пропуски предлогов у Бурлюка с аналогичными случаями у Маяковского. Интересно только, что у Маяковского замечается при этом тенденция к осмыслению: „Вытянул руки кафе" (здесь эвф⟨онический⟩ момент, а помимо того — дат. п.); „трудом выгребая галеру" (твор.)» (ИРЯ, ф. 20, л. 27; ср. также [155, с. 94—95]).

[24] Термин *поэтическая этимология* принадлежит Якобсону, который понял ее как «параллель народной этимологии практического языка» (1921: 45; ср. Савинов 1889): «На поэтической этимологии построена бо́льшая часть каламбуров, игра слов и т. п.» (Якобсон 1921: 45, 47, 48; а также Ханпира 1966: 12—13; Харджиев 1970: 101—104; Поморска 1977: 365—369; Ханзен-Лёве 1978а: 128—137; Эткинд 1978: 310—366; Штоббе 1982: 104—106; и др.) [ср. сходные наблюдения В. Катаева, назвавшего это явление «фонетической ассоциацией» (Крученых 1922: 26—27), и Ю. Н. Тынянова, писавшего о «звуковой метафоре» и «ложной этимологии» (1924г: 103—108); см. также доклад Б. В. Горнунга «Истоки русского футуризма» (РАХН; 3.X.1924), в обсуждении которого принял участие Винокур (ЦГАЛИ, ф. 941, оп. 6, ед. хр. 23, л. 2 об.—3, 3 об.)]. В середине 1970-х годов почти одновременно В. П. Григорьев и Ю. И. Минералов рассмотрели случаи сближения паронимов, или *паронимическую аттракцию* (Григорьев 1975; 1979: 251—299), как «факт грамматики поэтического языка» (Минералов 1977: 82) — один из тех, которые противопоставляют ее грамматике языка литературного (ср. Валесио 1974). Было отмечено, что «в системе поэтического языка *повторный фонемный комплекс становится своеобразной окказиональной морфемой*» (Минералов 1977: 70 сл.), или «суперморфемой» (Григорьев 1975: 153), или «квазиморфемой» (Григорьев 1979: 286), в которой легко выделяются «консонантный паронимический „корень"» и «вокалические окказиональные „аффиксы"» (Григорьев 1975: 153; ср. Валесио 1974: 1013—1014). Таким образом, паронимические «основы» предстают как «окказиональные аналоги так называемых основ первой степени в семитских языках» (Григорьев 1975: 152—153; Минералов 1977: 82; ср. Валесио 1974: 1009 и др.). Своеобразие поэтической морфологии, отмеченное в 1913 г. Хлебниковым [«Созвучия имеют арабский корень» (1933: V, 298)], получило лингвистическую интерпретацию уже у Якобсона: «В современной поэзии, где на согласных концентрируется исключительное внимание, звуковые повторы особенно типа АВ, АВС и т. п. освещаются часто поэтической этимологией так, что представление об основном значении связывается с повторяющимися комплексами согласных, а различествующие гласные становятся как бы флексией основы, внося формальное значение либо словообразования, либо словоизменения» (1921: 48;

сопоставление с «семитическими языками» см.: ИРЯ, ф. 20, л. 26). Ср.: «Поэтическая ⟨...⟩ этимология есть эвфония, грамматически осмысленная. Можно было бы сказать, что поэтическая этимология есть творчество морфологическое по преимуществу, поскольку ⟨...⟩ именно о морфологических формах говорим мы там, где звук получает грамматическое осмысление» [70, с. 195]. Исследования показали, что паронимическая аттракция свойственна в первую очередь поэзии XX в., но при этом чаще встречается в XVIII в., нежели в XIX, для которого, в свою очередь, более характерен прием *слогового созвучия* (см. Илюшин 1986: 52—54).

[25] Этот же пример см. Зубатый 1894: 1 прим. 1; Якобсон 1921: 45; ср. Иванов, Топоров 1977: 176.

[26] См.: Временник. М., 1917. С. [5]. В статье «Ухват языка: Приставки» Н. Асеев попытался найти общее значение квазипрефиксов *су-*, *ту-*, *па-*, *го-*, *я-*; например *су-* 'неполное бытие': *су-мрак, су-мерки, су-пруг, су-кровица, су-глинок, су-мный, су-тужный, су-к, су-гроб.*

[27] Неточная цитата из стихотворения «О нем» (1922) (пунктуация восстановлена по переизданию [70, с. 194]).

[28] Винокур впервые выходит здесь на проблему *поэтической грамматики*, понятой как объект «поэтического языкознания», с ее особой — «поэтической» — этимологией, особым — «внутренним» — склонением и т. п. (см. комментарий к статье «Чем должна быть научная поэтика», прим. 24, 29 к наст. статье и прим. 42 к статье «Об изучении языка литературных произведений»).

[29] Под *внутренним склонением слов* Хлебников подразумевал чередование окказиональных вокалических «флексий» внутри паронимических «основ», например *лѣсъ — лысъ, вѣсъ — высь, валъ — волъ* и т. п. (1933: V, 171—173; а также Якобсон 1921: 48—49; Гофман 1936: 212—214; [155, с. 130]; Харджиев 1970: 102—103; Григорьев 1975: 152; 1983: 89—107; Мирский 1975: 78; Вестстейн 1983: 29—30, 71; Вроон 1983: 18—19; 162—165; Соливетти 1988: 174; см. прим. 24, 28). Ср. также хлебниковское *скорнение* — аналогия «склонению» и «спряжению» (Григорьев 1982б; 1983: 85, 108, 113—114; 1986б: 91—92, 110—111, 113—114, 154—156; Вроон 1983: 165—168).

[30] См.: Лирень. [М.], 1920. С. 26—27; ср. также прим. 6 к статье «Хлебников».

[31] Ср.: «В истории поэзии всех времен и народов неоднократно наблюдаем, что поэту, по выражению Тредьяковского, важен „токмо звон“» (Якобсон 1921: 68). Якобсону возразил А. Крученых: «И неужели все под- и над-умное в языке ограничивается звоном? Откуда это взял почтенный ученый?!» (Крученых, Петников, Хлебников 1922: 17; об отношениях Якобсона и Крученых см. также Уиннер 1977: 505—507 и др.; Якобсон 1985).

[32] См. комментарий и прим. 6, 7 к рецензии на книгу Якобсона «О чешском стихе преимущественно в сопоставлении с русским».

[33] Сами «заумники» считали, что стихи их хотя и лишены общеобязательного *значения*, но исполнены при этом индивидуального *смысла* (следовательно, если они и не являются фактом *языка*, то остаются при этом фактом *речи*) — именно эту сторону дела всячески старался подчеркнуть В. Б. Шкловский (1916: 3 и др.), развивавший идеи Крученых (1913) об эмоциональной насыщенности зауми (ср. Шапир 1987б: 223—224): «Прямолинейный формализм литературного символа веры русских футуристов неизбежно влек их поэзию к антитезе формализма — к „непрожеванному крику“ души» (Якобсон 1975: 28; см. прим. 6 к статье «Хлебников» и комментарий к статье «Хлебников: ⟨Вне времени и пространства⟩»). Ср.: «Но в какой степени этому явлению ⟨т. е. зауми. — *М. Ш.*⟩ можно присвоить название языка. Это конечно зависит от определения, которое мы дадим понятию слова. Если мы впишем, как требование для слова как такового, то, что оно должно служить для обозначения понятия, вообще быть значимым, то конечно „заумный язык“ отпадает, как что-то внешнее относительно языка. Но отпадает не он один ⟨...⟩ И кажется уже ясным, что нельзя назвать ни поэзию явлением языка, ни язык — явлением поэзии» (Шкловск й 1916: 13—14); «Бытующее представление о зауми как бессмыслице неточно уже потому, что „бессмысленный (то есть лишенный значений) язык“ это противоречие в терминах ⟨...⟩ Так называемые „заумные слова“ составлены из фонем, а очень часто и из морфем и корневых элементов определенного языка ⟨...⟩ Однако это именно с л о в а, поскольку они имеют формальные признаки сло́ва и заключены между словоразде-

лами 〈...〉 у них есть значение (слов без значений не бывает), только оно по какой-либо причине неизвестно читателю, а иногда и автору» (Лотман 1972: 67).

[34] См. прим. 17, 18 к статье «Чем должна быть научная поэтика». Об отличии *номинативной* функции языка от *коммуникативной* см. также в статье «Основные вопросы стилистики» (конец 1930—начало 1940-х годов): «Назвать предмет, обозначаемый тем или иным словарным словом, это вовсе не то, что раскрыть его з н а ч е н и е. Необходимо тщательно отличать предметное обозначение, по существу ограничивающееся словарным названием предмета, от такого обозначения, которое не только называет предмет, но и с о о б щ а е т о нем что-нибудь» (АВ). Собственно лингвистические манифестации номинативной функции языка были рассмотрены Винокуром в специальной работе [138].

[35] *Еуы* — «заумное» название лилии, предложенное Крученых в «Декларации слова, как такового» (1913). *Злюстра* встречается в стихотворениях Крученых «Отрава» (1922) и «Рефлекс слов» (1922). *Воэоби* — у Хлебникова: «Бобэоби пелись губы, // Вээоми пелись взоры...» (1908—1909). *Рококовый рококуй* — из стихотворения Крученых «Весна с угощением» (1922), «где по отдельной звуковой аналогии мы или угадываем названия блюд, или, слыша их впервые, подходим к ним так же, как к замысловатым именам кушаний или напитков в прейскурантах — (удивительно „вкусное название" — что за ним кроется?)» (Третьяков 1923а: 12). О крученыховской зауми см. также Марков 1968: 44—45, 121, 126—132, 201—205, 334—336, 338—348, 365—370 и др.; Шольц 1968: 479—483 и др.; Дуглас 1975; Харджиев 1975; Барушьян 1976: 82—91; Нильссон 1978; Циглер 1978; 1982; Янечек 1981; Ланн 1983: 52—56; Мицкевич 1984; и др. (ср. прим. 17 к статье «Хлебников»).

[36] Винокур имеет в виду *произвольность языкового знака* (по Ф. де Соссюру). По-видимому, уже в эти годы ученый полагал, что условность номинации преодолевается в *языковой системе*, под действием коммуникативной и особенно поэтической функции языка (см. прим. 27 к статье «Об изучении языка литературных произведений» и комментарий к статье «Хлебников: 〈Вне времени и пространства〉»).

[37] «Магия слов» — название главы из книги А. Белого (1910). Винокур подчеркивает связь футуризма с лингвистическим формализмом (см. комментарий к статье «Чем должна быть научная поэтика») — в отличие от символизма, нашедшего теоретическое обоснование в трудах А. А. Потебни (Гофман 1937: 67—69; Амброджо 1974: 89—102; Белькинд 1975; Пресняков 1978: 156—165; Вестстейн 1979). Несомненно, однако, что в действительности влияние Потебни на эстетику футуризма было очень велико (Вестстейн 1983: 4—6, 13—20; ср. также Барушьян 1976: 23—29).

[38] См. Соссюр 1922: 21 сл.; ср. [70, с. 22]. Если Винокур пришел к идее прикладной лингвистики, отправляясь от теории Ф. де Соссюра (ср. Тоддес, Чудакова 1981: 241), то Л. П. Якубинский развивал эту идею, напротив, вопреки Соссюру. Ср. неявную полемику его с Винокуром: «В нашей лингвистической литературе соответствующие места из Соссюра иногда толкуют так, что Соссюр противопоставляет язык как систему произвольных знаков, создаваемых коллективом, индивиду в его индивидуальном говорении» (1931: 92 прим. 1). В подтверждение Якубинский указывал на следующие слова Соссюра: «Не только отдельный человек не мог бы, если бы захотел, ни в чем изменить сделанный уже языком выбор, но и сам языковой коллектив не имеет власти ни над одним словом; общество принимает язык таким, какой он есть» (1922: 104). Следует, однако, отметить, что Соссюр говорит о невозможности воздействовать на *язык*, а не на *речь* (стиль) [48, с. 106]. Не случайно примеры вмешательства человека в судьбы языка, приводимые Якубинским, ограничиваются областью языка *литературного*, который — по сравнению со всеми остальными сферами языковой деятельности — в наибольшей степени определяется именно *стилистическим заданием* [70, с. 25 сл.].

ПОЭТИКА. ЛИНГВИСТИКА. СОЦИОЛОГИЯ
(Методологическая справка)

Впервые — [47]. Переведено на итальянский и немецкий язык [190; 194а]. Вошло в хрестоматии по теории литературы: русскую [196] и венгерскую [203]. Печатается по тексту первой публикации, с учетом незначительной авторской правки (АВ). Датируется: май—июнь 1923.

«Поэтика. Лингвистика. Социология» — это вторая программная работа Винокура, посвященная поиску специфического предмета поэтики как самостоятельной научной дисциплины. В ее основу были положены методологические принципы, выработанные в результате критического освоения лингвистического учения Ф. де Соссюра. Идеи швейцарского ученого, ознаменовавшие собой новую эру в истории мирового языкознания, проникли в Россию сразу же после революции (1917—1919), когда из Женевы вернулся ученик Соссюра С. О. Карцевский (Якобсон 1956: 10; Матейка 1971: 286—290), ставший вскоре деятельным членом МЛК (ИРЯ, ф. 20, л. 1 и др.) [а]. В 1922 г. другой член МЛК — А. И. Ромм — предпринял попытку перевода «Cours de linguistique generale» на русский язык (Тоддес, Чудакова 1981). На особенно интенсивное изучение де Соссюра началось с 1923 г., когда в Москве и Петрограде было получено несколько экземпляров 2-го издания «Курса» (1922; ср. Петерсон 1923). Одним из первых пропагандистов новой лингвистической мысли стал Винокур. 5.III.1923 он прочитал в МЛК доклад «О „Курсе общей лингвистики“ Ф. де Соссюра» — «именно с него обычно начинают историю соссюрианства в России» [Цейтлин 1965: 16; сохранился протокол обсуждения: ИРЯ, ф. 20, л. 250—253; Тоддес, Чудакова 1981: 242—245; укажем также на неизвестный исследователям доклад М. М. Кенигсберга «Лингвистический курс Фердинанда де Соссюра» (31.VII.1923, Комиссия по изучению художественной формы при Философском отделении РАХН; ЦГАЛИ, ф. 941, оп. 14, ед. хр. 7, л. 32)]. В том же 1923 г. Винокур опубликовал две работы, в которых проверял приложимость идей де Соссюра к теории и практике современного литературного языка [48] и языка художественной литературы [47].

Исходную дихотомию *языка* и *речи* Винокур воспринял через призму фосслеровского противопоставления *синтаксиса* и *стилистики*. Под языком (langue) он понимал «заданную социальную норму, которой мы пользуемся ⟨. . .⟩ следуя своей природной способности» [47, с. 106[25]]; под речью, «говорением» (parole) — языковое творчество, «интерпретацию и использование в определенных целях заданной языковой системы» [47, с. 107[26]]. Согласно Винокуру, телеологией языка (речью) должна заниматься стилистика, отождествляемая им с дисциплиной, которую Соссюр называл *лингвистикой речи* (la linguistique de parole) (Феррарио 1977: 117—119; см. прим. 20) [б]. В этом пункте коренится наиболее существенное различие между концепциями 1920 и 1923 гг.: если в 1920 г. Винокур строил теорию *поэтического языка*, полагая функциональное различие достаточным для его противопоставления языку практическому [208, с. 86[12]], то в 1923 г. он считает возможным лишь понятие *поэтической речи, поэтического*

[а] См., например, доклад Карцевского «Система русского глагола», дважды обсуждавшийся в МДК — 7 февраля и 17 мая 1918 г. Последовательно проводимое разделение лингвистики на статическую и историческую вызвало критические замечания М. И. Корнеевой и сочувствие со стороны Д. Н. Ушакова и Н. Н. Дурново (ИРЯ, ф. 20, л. 10—13; ср. Слюсарева, Кузнецов 1976: 441 прим. 14). Фундаментальная дихотомия Соссюра была вскоре экстраполирована в поэтику: так, уже 12 апреля 1919 г. в прениях по докладу О. М. Брика «О поэтическом эпитете» А. А. Буслаев отстаивал право исследователя на «статический метод» в изучении поэтического языка (ИРЯ, ф. 20, л. 16, ср. л. 90—93; Поморска 1968: 19).

[б] Ср. также: «Стиль есть индивидуальное языковое употребление в отличие от всеобщего ⟨. . .⟩ Языковое употребление, поскольку оно стало конвенцией (Konvention), т. е. правилом, описывается синтаксисом. Языковое употребление, поскольку оно является индивидуальным творчеством, рассматривается стилистикой» (Фосслер 1904: 15—16).

стиля, своеобразие которого состоит в «преодолении» говорящим индивидуумом «навязанной, заданной нормы собственно языка» [47, с. 111^{29}] [в]. Поэтика, по мнению Винокура, «есть лишь часть стилистики ⟨. . .⟩ анализирующей индивидуальное говорение в зависимости от цели, этим говорением преследуемой» (47, с. 108^{26}]. Однако ограничение поэтических явлений рамками индивидуалистически понятого стиля (parole) противоречит как общественной значимости поэзии, так и системности ее языковой организации. Понимая это, Винокур ставил вопрос о социальной стороне *поэтической нормы*: по его словам, «задача поэтики состоит также и в том, чтобы проследить, *как индивидуальное говорение превращается в элемент новой „нормальной" системы*, покрывающей собою систему обычных языковых норм» [47, с. 111^{29}]. В этих словах намечается путь, по которому Винокур вернется к проблеме поэтического языка и по-новому решит ее в своих поздних работах (см. комментарии к статьям «Язык литературы и литературный язык», «Об изучении языка литературных произведений» и «Понятие поэтического языка»; ср. прим. 36).

В некрологе Б. М. Эйхенбауму Р. О. Якобсон писал, что именно «откол от лингвистики помешал» русскому «формализму» «воспользоваться ее наросшими структуральными устремлениями и ее плодотворною связью с семиотикой» и тем самым «дать поэтике крепкий методологический фундамент» (1963: 163; ср. Матейка 1971). К поэтике Винокура этот упрек не относится — она в такой же мере связана с лингвосемиологической концепцией Соссюра, в какой совместные тезисы Ю. Н. Тынянова и Якобсона (1928) — с методологической установкой ПЛК. Знаменательно, что, даже отказавшись от категории поэтического языка, Винокур по-прежнему рассматривал поэтику как составную часть лингвистики, а точнее лингвистики речи, или стилистики (ср. [3, с. 4^{56-57}; 33, с. 289]): «⟨. . .⟩ поэтика, — утверждал он, — находит себе настоящее основание в лингвистике», она «возможна только через лингвистику, которая указывает ей, где кончается собственно язык и где начинается говорение» [47, с. $110-111^{29}$]. Не удивительно поэтому, что именно Винокур как никто другой в эти годы сумел связать поэтику со структурно-семиотической проблематикой: основополагающее понятие *структуры* появляется в этой небольшой статье 17 раз, причем речь идет преимущественно о структуре *знака*, о его внутренней форме [г].

В отличие от немцев, Винокур не только различал элементы, образующие структуру знака (см. прим. 18 к статье «Чем должна быть научная поэтика»), но и сумел показать внутреннюю динамику этой структуры. Он одним из первых увидел явление, которое в общем виде должно быть названо *амбивалентностью* и *инвертированностью* знака. Суть его в том, что в процессе семиозиса противоположные элементы знака могут меняться местами. Так, например, амбивалентность значения и формы, потенциально присущая любой поэтической речи, до предела обнажена в «заумной поэзии» футуристов, утверждавших, что «их эмоции могут быть лучше всего выражены особой звукоречью, часто не имеющей определенного значения и действующей вне этого значения или помимо его, непосредственно на эмоции окружающих» (Шкловский 1916: 3). «Ледяное», десемантизированное слово казалось неспособным передать значение «простых и сладких звуков» — и тогда звуки наполнялись смыслом, а значение превращалось в чистую форму. В этом плане следует понимать слова В. Б. Шкловского о своеобразии «формального метода»: «Самое замечательное в нем то, что он не отрицает идейного содержания искусства, но считает так называемое содержание одним из явлений формы» (1923б: 326).

Винокур понял, что семантизация звука вовсе не предполагает десемантизации слова, но общее представление о подвижности структуры поэтического знака

[в] В статье 4 раза говорится о «поэтической речи», 2 раза о «поэтическом говорении», 2 раза о «поэтическом слове» и ни разу о «поэтическом языке» (о лингвопоэтическом осмыслении дихотомии langue vers. parole см. Байердёрфер 1967: 11—99 и мн. др.; ср. прим. 38 к статье «Об изучении языка литературных произведений»).

[г] Внимание МЛК к проблеме структуры знака привлек ученик Э. Гуссерля Г. Г. Шпет. В архиве Б. В. Горнунга (ИРЯ, ф. 20, л. 83—84) сохранился протокол обсуждения его доклада «Эстетические моменты в структуре слова» (14.III.1920; см. также Шпет 1922—1923 и комментарий к статье «Поэзия и наука»).

он только углубил и сделал более ясным. Поэзия, писал он, ведет к «разложению структуры языка ⟨имелось в виду „знака“. — *М. Ш.*⟩ на ее элементы, которые вслед за тем конструируются заново, в отличную от собственно языковой схему, где соотношения частей передвинуты» и «смещены» [47, с. 109[27]]. Денотатом поэтического знака становится он сам, его форма и значение: «⟨...⟩ поэтическое творчество есть работа над словом уже не как над знаком только, а как над *вещью*, обладающей собственной конструкцией»; оно трактует «слово как особый *предмет*», и самый «смысл здесь берется как вещь, как *материал стройки*» [47, с. 109[27, 28]] (см. прим. 26)[д]. Таким образом, опираясь на семасиологический опыт Гуссерля и А. Марти, Винокур преодолевал один из наиболее серьезных недостатков теории Соссюра, а именно «излишний схематизм, сказавшийся в его определении слова-знака, структурность внутренних форм которого оставлена им не отмеченной» (Шор 1927б: 50). Эта совершенно особая роль Винокура в истории отечественного структурализма и семиотики до сих пор остается невыясненной (ср. Иванов 1976; 1984).

Последний раздел статьи посвящен вопросу, неоднократно обсуждавшемуся на страницах «Леф'а», — каково отношение лингвистики и поэтики к *социологии* (Феррарио 1977: 120—121)[е]. По мнению Винокура, филология — наука не объяснительная, а описательная: «Лингвист может „объяснить“, что такая-то языковая форма возникла путем такого-то изменения в форме другой; поэтика может „объяснить“, что такая-то поэтическая форма стоит в зависимости или обусловлена исторической преемственностью от формы другой, — но не больше. Для большего же ⟨...⟩ нужны иные методы» — а именно *социологические* [47, с. 112—113[30, 31]] (см. прим. 38). Другими словами, филолог вынужденно ограничивается вопросами *эволюции*, а *генезис* языка и литературы предоставляет изучать социологу. Эта точка зрения получила развитие в работах Эйхенбаума (1924а: 286; 1924б: 9—10; 1927а) и Тынянова (1927а; Тынянов, Якобсон 1928; Прада Оропеса 1977: 69—72; Тоддес, Чудаков, Чудакова 1977: 432, 526 прим. 1, 558; Ханзен-Лёве 1978а: 369 сл.; Чудакова 1986: 109—110 и др.; ср. Ярхо 1969: 516—517, 524—526; ЦГАЛИ, ф. 2186, оп. 1, ед. хр. 41, л. 293 и далее). Они считали, что основная ошибка социологии литературы состоит в том, что вместо изучения литературного генезиса «наши литературные „социологисты“ занялись метафизическим отысканием п е р в о п р и ч и н литературной эволюции и самых литературных форм» (Эйхенбаум 1927а: 50). Таким образом, компетенция социологии и ее сотрудничество с историей литературы было справедливо ограничено вопросами генезиса, тогда как эволюция литературы оказалась специфическим объектом исторической поэтики (см. статью «Русская поэтика и ее достижения» и прим. 29 к ней)[ж].

[д] Аналогичное открытие сделал Г. Фреге: он обнаружил, что денотатом (Bedeutung) высказывания может являться понятие (Begriff) (Фреге 1892а; ср. Шпет 1922: 56—57, 60—61; см. прим. 26). В редуцированном виде это бывает при любой передаче чужой речи (Фреге 1892б: 28), но наиболее чистый случай такого рода мы имеем, когда объектом рефлексии становится научное понятие. В потенциальной рефлективности знака — одно из многочисленных схождений между языками духовной культуры (в данном случае — науки и искусства) [об аналогии между научной и поэтической речью см. также прим. 5 к статье «*Я* и *ты* в лирике Баратынского: (Из этюдов о русском поэтическом языке)»].

[е] Ср. принципиальную установку «Леф'а»: «*Опоязовцы!* ⟨...⟩ Только рядом с социологическим изучением искусства ваша работа будет не только интересной, но и нужной» (Леф. 1923. № 1. С. 11). Другие попытки примирить формальный метод с социологическим предприняли А. Г. Цейтлин (1923) и Б. И. Арватов (1927) (см. об этом Эрлих 1965: 110—114; Гюнтер 1973: 14—17, 19—20; Амброджо 1974: 199—206; Ханзен-Лёве 1978а: 465—478; Грюбель 1979; Зигель 1981: 90—97; Стефан 1981: 71—73, 75—77, 214—216; и др.; ср. Титаник 1973; Уолтон 1981).

[ж] О разграничении *истории литературы* и *исторической поэтики* см. выступление Ю. М. Соколова по докладу Е. Н. Коншиной «История литературы как наука» (4.IV.1920): «Можно обосновать историю литературы отдельно от исторической поэтики ⟨...⟩ Нужно различать метод исторический, который будет присущ ист⟨ории⟩ лит⟨ературы⟩, и эволюционный — присущий исторической поэтике» (ИРЯ, ф. 20, л. 90 об., ср. 91 об.; а также возражения П. Г. Богатырева: там же, л. 92—92 об.).

[1] См. прим. 2 к статье «Чем должна быть научная поэтика». Ср.: «История литературы напоминает географическую полосу, которую международное право освятило как res nullius, куда заходят охотиться историк культуры и эстетик, эрудит и исследователь общественных идей. Каждый выносит из нее то, что может, по способностям и воззрениям, с той же этикеткой на товаре или добыче, далеко не одинаковой по содержанию. Относительно нормы не сговорились, иначе не возвращались бы так настоятельно к вопросу: что такое история литературы?» (Веселовский 1894: 21); «⟨...⟩ до сих пор историки преимущественно уподоблялись полиции, которая, имея целью арестовать определенное лицо, захватила бы на всякий случай всех и все, что находилось в квартире, а также случайно проходивших по улице мимо. Так и историкам литературы все шло на потребу — быт, психология, политика, философия» (Якобсон 1921: 11).

[2] См. прим. 23 к статье «Чем должна быть научная поэтика».

[3] Ср. прим. 13 к статье «Чем должна быть научная поэтика».

[4] Взгляд на язык как материал поэзии Винокур развил в своей первой теоретической работе «Чем должна быть научная поэтика».

[5] См. прим. 17 к статье «Футуристы — строители языка».

[6] На протяжении всей статьи Винокур многократно подчеркивает свое понимание языка как *нормы* — сло́ва с этим корнем встречаются здесь 15 раз. Эта трактовка всеобщей природы la langue нашла отражение в книге «Культура языка», а также в докладе, прочитанном в МЛК 5 марта 1923 г. (см. преамбулу; ср. выступление А. А. Буслаева в прениях по докладу: Тоддес, Чудакова 1981: 243). Такая интерпретация лингвистической теории Соссюра, не вытекая непосредственно из текста «Курса общей лингвистики», всецело принадлежит самому Винокуру. Как заметил А. И. Ромм, «понимание языка как нормы де Соссюру по существу чуждо. Слово „норма“ в применении к „языку“ встречается у де Соссюра всего один раз, в начале книги, и все его дальнейшие рассуждения из принципа нормы не исходят» (Тоддес, Чудакова 1981: 243—244; ср. Соссюр 1922: 25).

[7] Очевидно, имеется в виду точка зрения А. А. Шахматова [48, с. 102; 70, с. 13—14] (ср. Шахматов 1916: 7). Ср. также аналогичные утверждения немецких младограмматиков, например: «⟨...⟩ язык не есть вещь, стоящая вне людей и над ними и существующая для себя; он по-настоящему существует только в индивидууме» (Остгоф, Бругманн 1878: с. XII); «В сущности, мы должны различать столько же языков, сколько существует индивидуумов» (Пауль 1886: 35 сл.). Впрочем, индивидуалистическое понимание языка было свойственно самым разным направлениям в языкознании XIX в. и восходит к известному положению В. фон Гумбольдта о языке как [индивидуальной] деятельности (Шор 1927б: 33—40).

[8] Первое издание «Курса» Ш. Балли и А. Сеше осуществили в 1916 г.

[9] Так же, как и Винокур [47, с. 106[24]; 48, с. 104; 70, с. 19], передавали термины Соссюра Р. О. Шор (1927б: 52, 58) и Ромм (Тоддес, Чудакова 1981: 234; о соссюрианской терминологии у М. Н. Петерсона, В. Н. Волошинова и С. И. Бернштейна см. там же: 234—235). В современной русской лингвистической традиции принят перевод А. М. Сухотина (Соссюр 1933: 38—39; Холодович 1977: 23 прим. 1): *язык* (langue), *речь* (parole), *речевая деятельность* (language) — последний термин возник под влиянием словоупотребления Л. В. Щербы (1931).

[10] Соссюр 1922: 25.

[11] См. там же: 26.

[12] Ср.: «Язык существует только в силу своего рода договора, заключенного членами коллектива» (Соссюр 1922: 31; 1933: 39).

[13] Соссюр 1922: 27.

[14] Ср. там же: 29.

[15] См. там же: 30, 31.

[16] См. там же: 30.

[17] Там же: 31. У Соссюра речь идет о «языковом коде (code de la langue)» (см. прим. 6).

[18] См. прим. 17.

[19] Винокур пытается примирить Гумбольдта и Соссюра. Ср.: «Язык есть не продукт деятельности (Ergon), а деятельность (Energeia)» (Гумбольдт 1836: 41); «Язык не деятельность (fonction) говорящего. Язык — это готовый продукт, пассивно регистрируемый говорящим» (Соссюр 1922: 30). За дихотомией langue

vers. parole Винокур видит антиномию ἔργον vers. ἐνέργεια и предпосылки такого понимания находит у самого Соссюра (ср. там же: 30—31).

[20] Имеются в виду заключительные слова «Курса»: «⟨. . .⟩ *единственным и истинным объектом лингвистики является язык, рассматриваемый в самом себе и для себя*» (Соссюр 1922: 317; 1933: 207). Как показало критическое издание Р. Энглера, этого положения нет ни в одном из конспектов соссюровских лекций — следовательно, оно принадлежит не автору «Курса», а его издателям (Холодович 1977: 18 и др.). Хотя Соссюр разрабатывал только теорию языка и ни разу не прочитал объявленный им курс теории речи (там же: 16, 17 прим. 4, 22), он считал все же возможным «сохранить название лингвистики за обеими этими дисциплинами» (Соссюр 1922: 38; 1933: 43). Развитие языкознания подтвердило это решение: основные усилия la linguistique synchronique в послевоенные годы были сосредоточены именно на *лингвистике речи*, одну из первых попыток построения которой предложил Винокур в 1923 г. (ср. [70, с. 23]; Слюсарева, Кузнецов 1976: 444—445).

[21] Ср. слова Б. М. Эйхенбаума о «разнице между понятиями я з ы к а и с т и л я, языкового я в л е н и я и стилистического п р и е м а»: «Поэтика начинается с выделения поэтического языка из ряда языковых явлений вообще, как деятельности, направленной к особой цели» (1922а: 14; ср. [44, с. 239—240[58, 59]]: Виноградов 1923: 206 прим. 1).

[22] В отличие от раннего Опояза (Л. П. Якубинский, отчасти Е. Д. Поливанов), ученые МЛК сосредоточили свое внимание не на составе поэтического языка, а на его функции и структуре (=цели) (Гюнтер 1987: 60; Шапир 1987б: 222 сл.). Ср.: «⟨. . .⟩ Якубинский склонен ⟨. . .⟩ говорить об отсутствии диссимиляции плавных в языке поэтическом в противоположность языку практическому ⟨. . .⟩ тогда как правильно было бы сказать, что диссимиляция плавных возможна как в практическом, так и в поэтическом языке, но в первом она обусловлена, во втором же, так сказать, *оцелена*» (Якобсон 1923: 17; Поморска 1968: 28, 39; курсив мой. — *М. Ш.*). С 1921 г. проблема *функции* (=роли элемента в структуре) ставилась также Опоязом: «⟨. . .⟩ можно ли понимать „морфологию“ как чистое „описание“? ⟨. . .⟩ Самое понятие *приема* как будто неразрывно связано с понятием *функции*» [из неопубл. рецензии Эйхенбаума на книгу В. М. Жирмунского (1921б); ЦГАЛИ, ф. 1527, ед. хр. 14, л. 9—10].

[23] Парадоксальным образом Винокуру удается нетелеологическое понимание *цели*. В отличие от пражцев, которые отождествляли цель и функцию (Звегинцев 1978: 123—124; см. прим. 29), Винокур видел цель говорящего в создании определенной структуры и тем самым отождествил цель и *структурное задание*. В этом смысле термин «цель» и его дериваты употребляются 15 раз — это одно из наиболее частотных понятий статьи (наряду со «структурой» и «нормой»).

[24] Опираясь на идеи Э. Гуссерля, А. Марти и Г. Г. Шпета, Винокур перевел функциональное различие между «поэтической» и «эмоциональной, аффективной языковой системой» (Якобсон 1921: 9—10; [208, с. 86[12]]) в план внутренней структуры («логической формы») знака: экспрессивные признаки слова он рассмотрел как «коннотации» (термин Дж. С. Милля), не касающиеся основного (нормативного) значения и не меняющие обычной структуры знака (ср. Шор 1927а: 102—103); напротив, поэтическое качество слова предполагает, по его мнению, такое преобразование внутренней формы, при котором элементы знака приходят в движение и денотатом слова становится оно само (см. преамбулу; ср. прим. 17, 18 к статье «Чем должна быть научная поэтика»). В то же время, различие между экспрессивной и поэтической функциями не отменяет их тесной взаимосвязи; так, «лирическая поэзия, направленная на первое лицо, тесно связана с экспрессивной функцией» языка (Якобсон 1960: 203; ср. 1921: 6—10; Шпет 1923: II, 112—117; [169, с. 4[141]]).

[25] Понятие *значимости, лингвистической ценности* (la valeur linguistique) — одно из важнейших в терминологической системе Соссюра. Согласно автору «Курса», значимость — это дифференциальный аспект значения, определяемый отношением одного знака к другим (Соссюр 1922: 114—116, 153—167; Вундерли 1981). [Ср.: «Не следует ⟨. . .⟩ смешивать значения со значимостью, вообще ценностью и т. д.» (Тынянов 1977а: 294); несомненно также, что тыняновское разделение *пародийности* и *пародичности* (там же: 289—290 и далее) есть не что иное, как творческое развитие соссюровской антиномии в применении к теории пародии.]

Винокур очень точно почувствовал окказиональную связь значимости и лингвистической *валентности*: явление значимости Соссюр иллюстрирует различной *сочетаемостью* форм с близким значением (Соссюр 1922: 160—162; ср. Реформатский 1968: 109, 111—112 и др.). По-видимому, значимость и валентность — это парадигматический и синтагматический аспекты значения, связывающие его со смысловым контекстом (ср. прим. 35). Сам термин «валентность» у Соссюра при этом отсутствует: первые случаи его употребления зафиксированы у А. В. де Гроота, Л. Теньера, С. Д. Кацнельсона (Кибардина 1985: 181), а еще раньше — у Винокура [47, с. 109[27]]. Вероятно, появление этого термина в лефовской статье было вызвано не только смысловой, но отчасти и звуковой его ассоциацией со словом «значимость» (ср. valeur & valence): свою роль сыграл излюбленный «лефами» механизм *паронимической аттракции* [Григорьев 1975; см. прим. 24 к статье «Футуристы — строители языка» и прим. 61 к статье «Слово и стих в „Евгении Онегине"»; опыт построения общей модели взаимодействия эстетической теории и практики, отражающих и продолжающих друг друга, см. в работе А. А. Ханзен-Лёве (1978б)]. По-видимому, впервые термин «валентность» зафиксирован в протоколах МЛК за 1919 г. (ИРЯ, ф. 20, л. 26; Якобсон 1921: 52): вероятно, под «эвфонической валентностью гласных и согласных» в поэзии Хлебникова П. Г. Богатырев и Якобсон имели в виду не только их бóльшую или меньшую значимость, но и различную их сочетаемость в практическом и поэтическом языках; не случайно «как пример валентности гласных» Богатырев указывает на случаи «зияния в „заумных" стихах Хлебникова» (ИРЯ, ф. 20, л. 26).

[26] На мысль о том, что денотатом слова может быть оно само, Винокура мог натолкнуть Шпет: «⟨...⟩ не надо ⟨...⟩ забывать, что слово есть не только знак», оно «есть также в е щ ь». «„Слово" есть также называние вещей-слов, и под ним подразумевается предмет — слово» (1923: II, 60—61, 56—57; ср. Виноградов 1927: 11; Грюбель 1979: 144; впрочем, художественное произведение Винокур определил как «выражающую вещь» еще в статье 1920 г., написанной за несколько дней до доклада Шпета в МЛК [208, с. 85[10]]). Ср.: «Художественное произведение не только знак, но и вещь» (Мукаржовский 1966д: 108; Стейнер 1977: 329—330; Уэллбери 1986; Гюнтер 1988; см. прим. 6 к статье «Чем должна быть научная поэтика»). [Ср. также: «⟨...⟩ двойственность знака ведет к тому, что можно по желанию либо смотреть сквозь него, как сквозь стекло, и видеть за ним означаемое, либо обратить взгляд на него самого и видеть в нем вещь. Говорящий человек находится по ту сторону слов, близ предмета; поэт — по эту сторону» (Ж.-П. Сартр, 1948; цит. по: Эткинд 1978: 271)]. Прообразом теории Я. Мукаржовского, несомненно, послужили слова Винокура [47, с. 109[27]], который, однако, под *вещностью* произведения искусства понимал не просто его относительную свободу от сигнификативной функции, а то, что оно само становится объектом сигнификации (см. преамбулу). Возможно, что мысль Винокура Мукаржовский воспринял не напрямую, а через посредничество Якобсона и Богатырева, связавших пражский структурализм с московским «формализмом». Ср.: «Статуя, стихотворение, одним словом, любое произведение искусства — это особый знак. Следовательно, стихи о статуе — это знак знака или о б р а з о б р а з а. В стихотворении о статуе знак (signum) становится темой, или означенным предметом (signatum)» (Якобсон 1937: 16) [ср. также разделение на «знаки знаков» и «знаки вещей» в классификации Богатырева (1938: 138—139)]. Так усилиями ученых МЛК и ПЛК в 20—30-е годы было переоткрыто (независимо от Потебни?) явление внутренней формы знака (см. комментарии к статьям «Русская поэтика и ее достижения» и «Поэзия и наука»).

[27] Винокур оспаривает точку зрения раннего Опояза (см. Шкловский 1917: 6 сл.; 1919в: 6 и др.). Для МЛК был характерен более гибкий подход к проблеме; ср. слова Якобсона: «Вообще нельзя себе представлять поэт⟨ического⟩ и практ⟨ического⟩ яз⟨ыков⟩ к⟨а⟩к 2-х разграниченных областей. Можно говорить лишь о 2-х тенденциях, пределы коих — антиподы» (ИРЯ, ф. 20, л. 17 об.).

[28] Ср.: «⟨...⟩ *язык есть форма, а не субстанция*» (Соссюр 1922: 169; 1933: 120; ср. также Шор 1927б: 149—150).

[29] Винокуру принадлежит одна из первых попыток дифференциации понятий *функции* и *цели* (см. прим. 23). В. А. Звегинцев связывал различие между этими понятиями с соссюрианской дихотомией langue vers. parole и с гумбольдтианской антиномией ἔϱγον vers. ἐνέϱγεια (1978: 131 и др.).

[30] См. прим. 17 к статье «Чем должна быть научная поэтика».

[31] Понятие *поэтической* (а не эстетической) *функции* слова впервые встречается у Шпета (1923: II, 66; об отличии поэтики от эстетики ср. там же: 70—71). Этот термин привился; при посредничестве Винокура [169, с. 4[142]] и Якобсона (1960: 356) он прочно вошел в обиход современной лингвистики и поэтики.

[32] Ср. Арватов 1923б: 89—90; 1923в: 60 и др. Если в 1920 г. Винокур разделял опоязовскую точку зрения на функциональную дополнительность «практического» и «поэтического» языка [208, с. 86—87[12—13]] (ср. Якубинский 1916; 1919; Якобсон 1921), то в 1923 г. он впервые представил функции языка в виде *иерархического пучка* [47, с. 110 прим.[28—29]]: в его теории поэтика — это «ветвь стилистики, изучающая те явления ⟨речи. — *М. Ш.*⟩, в которых поэтическая функция оказывается доминантной» (Феррарио 1977: 118). Ср. созвучные идеи *доминанты* (термин Б. Христиансена), *установки, конструктивного фактора* у Б. М. Эйхенбаума (1922а: 9; 1923: 63; 1927а: 148), Б. В. Томашевского (1922б: 50; 1923б: 135; 1927: 159), В. В. Виноградова (1923: 206) и особенно у Ю. Н. Тынянова (1924: 5 сл.; 1927а: 43, 46; 1927б: 102—103; ср. также Ярхо 1976; см. Поморска 1968: 40—41; Амброджо 1974: 187—189; Прада Оропеса 1977: 59—61, 66—69; Тоддес, Чудаков, Чудакова 1977: 494 прим. 2, 528 прим. 17; Ханзен-Лёве 1978а: 312—319, 322—324; 1984; 1988; Давыдов 1985: 96—104; Гюнтер 1987: 60—63) — с той только разницей, что у Винокура речь идет о функциональной иерархии языка, а в этих работах — о функциональной иерархии элементов в системе языка (resp. текста). Оба аспекта функциональных исследований — причем нередко без должной их дифференциации (Новак, Сгалл 1968: 292—293) — были продолжены пражскими структуралистами [Булыгина 1964: 115—120; Якобсон 1965в; Амброджо 1974: 243—245; Давыдов 1985: 104—111; Гюнтер 1987: 60, 63—65; а также материалы сб. «Zeichen und Funktion: Beiträge zur ästhetischen Konzeption Jan Mukařovskýs» (München, 1986); см., например, Мукаржовский 1932: 126 сл.; 1966а: 18—26; 1966в; Якобсон 1971; ср. приложение этих идей к этнографии — Богатырев 1937]. Отдельные формулировки пражцев носят следы прямого влияния Винокура, например: «Эстетические оценки в искусстве, естественно, занимают самое высокое положение в иерархии оценок, содержащихся в произведении, тогда как за пределами искусства их положение является неустойчивым и, как правило, зависимым» (Мукаржовский 1932: 133; Уиннер 1973: 84—86). Наиболее полное развитие модель иерархического пучка функций получила у позднего Якобсона, однако и здесь исходное положение Винокура сохранилось без изменений: «Поэтическая функция является не единственной функцией словесного искусства, а лишь его центральной определяющей функцией, тогда как во всех прочих видах речевой деятельности она выступает как вторичный, дополнительный компонент» (Якобсон 1960: 356; ср. 353, 357; ср. прим. 33).

[33] Ср.: «Любая попытка ограничить сферу поэтической функции только поэзией или свести поэзию только к поэтической функции представляет собой опасное упрощенчество». «Поэтика в более широком смысле слова занимается поэтической функцией не только в поэзии, где поэтическая функция выдвигается на первый план по сравнению с другими языковыми функциями, но и вне поэзии, где на первый план могут выдвигаться какие-либо другие функции» (Якобсон 1960: 356, 359; ср. прим. 32 к наст. статье и прим. 37 к статье «Понятие поэтического языка»). Характерно, однако, что в своих поздних работах по грамматике современного русского литературного языка Винокур игнорировал возможность языковой рефлексии за пределами искусства слова. Этим вызваны, например, его разногласия с А. И. Смирницким (1948), который допускал бо́льшую, нежели Винокур [161], степень членимости производных слов. Такая позиция автора «Заметок по русскому словообразованию» может показаться противоречащей его пристрастию ко всякого рода *языковым играм* (см., например, Красильникова 1975; а также: Чукоккала: Рукописный альманах Корнея Чуковского. М., 1979. С. 276—278). По-видимому, это объясняется тем, что Винокур понимал литературный язык как язык *официального быта*, который по своим функциям отличен не только от *искусства*, но и от *неофициального быта*, тоже предоставляющего разнообразные возможности для языкового творчества (см. комментарий к статье «Язык литературы и литературный язык» и прим. 23 к статье «Об изучении языка литературных произведений»).

[34] Ср.: «На самом деле речевой акт или, точнее, его продукт — высказывание ⟨т. е. la parole. — *М. Ш.*⟩ — отнюдь не может быть признано индивидуальным явлением в точном смысле этого слова и не может быть объяснено из индивидуально-психологических или психо-физиологических условий говорящей особи. *Высказывание — социально*» (Волошинов 1929: 98). Если бы это было не так, «то ни сумма этих индивидуальных актов, ни какие-нибудь общие всем этим индивидуальным актам абстрактные моменты их („нормативно-тождественные формы") не могли бы породить никакого социального продукта» (там же: 111).

[35] Слова *значимость* и *смысл* у Винокура выступают как синонимы (хотя не ясно, насколько это словоупотребление терминологично; ср. прим. 25). Ср. попытку Звегинцева представить значимость как один из важнейших семантических факторов поэтического текста; его присутствие высветляется разностью между индивидуальной неповторимостью смысла и нормативной себетождественностью значения, неизменного при любой синонимической перефразировке (1977; ср. Шапиро 1976: 73—78). Анализ коннотативного аспекта поэтической семантики — *значимости* — см. также Лотман 1965 (сам Ю. М. Лотман при этом термином «значимость» не пользуется).

[36] В теории Винокура поэтическое языкотворчество предстает не просто как отклонение от норм общего языка, но и как становление особой системы поэтических норм (ср. Степанов 1971: 71—75; Левин 1971; Винокур 1974; Ревзин 1977: 214—218; Григорьев 1979: 82—88; Гин 1986). Именно в таком смысле, по-видимому, правомерно говорить о *поэтическом языке*, а не только о *поэтической речи*, как это делал сам Винокур в 1923 г. [см., впрочем, теоретические работы 1920 и 1945—1946 гг. и комментарии к ним; ср. Якобсон об отдельном стихотворении как «замкнутой языковой системе» (1921: 42) и Б. И. Арватов об «индивидуальном ⟨языковом. — *М. Ш.*⟩ каноне» (1923в: 64)].

[37] Речь идет, разумеется, только о факте *научном*, т. е. таком, который обобщен и интерпретирован в рамках какой-либо научной теории. Ср.: «Конкретная историческая работа может иметь научное значение лишь тогда, когда она соприкасается с вопросами общей теории и строится на основе определенных теоретических предпосылок. Для того, чтобы иметь в руках „факты", надо уметь их получить — фактов самих по себе нет» (Эйхенбаум 1922б: 7—8; 1922а: 195; 1927а: 47; Гуковский 1930: 192; ср. Брёкман 1971: 45). Ср. понятие *литературного факта* в более поздних работах Тынянова (1924в; 1924г: 123 прим. 1) и Эйхенбаума (1927а: 49—50) и понятие *литературы факта* в публикациях «Нового Леф'а» (собраны в кн.: Литература факта: Первый сборник материалов работников Лефа. М., 1929; см. также Ханзен-Лёве 1985б: 98—102).

[38] Этим взглядам Винокур остался верен до конца: «⟨. . .⟩ подлинная лингвистика не „объясняет", а анализирует язык просто потому, что она и не в силах сама что-нибудь действительно объяснить в языке. Под объяснением языка я понимаю сведéние фактов языка к таким действующим причинам, которые создают язык и его историю, — ясно, что эти причины лежат не в самом языке, а вне его и что, следовательно, своими средствами лингвистика не в силах это сделать» [185, с. 68]. В делении наук на объяснительные и описательные можно видеть следы влияния В. Дильтея (1924а и др.) — напрямую или при посредничестве Шпета (см. также статью «Русская поэтика и ее достижения» и прим. 29 к ней).

[39] Предложенное Винокуром решение проблемы не нашло поддержки у социологов. Рецензенты «Очерков лингвистической технологии» усмотрели «отсутствие связи между ученым филологом Винокуром и той самой социальной средой, на которую он хочет воздействовать методами научного языкознания» (Благой 1925: 70). «Мы смеем уверить почтенного филолога, что он зря говорит о вещах, в которых, по-видимому, мало смыслит» (Шафир 1925: 4). О социологическом аспекте поэтики Винокура см. также Грюбель 1979: 142—147 и др.

Впервые — [61]. Печатается по тексту первой публикации.

Статья была написана во второй половине 1924 г. Она явилась отчасти результатом работы Винокура над подготовкой к печати произведений Хлебникова (см. [69]). Еще в марте 1923 г. «Леф» сообщил, что планирует издать собрание сочинений Хлебникова: «〈...〉 вещи напечатанные, вещи еще не печатавшиеся, биографические материалы, статьи о его творчестве. Редактора: Н. Н. Асеев и Г. И. Винокур» (№ 1. С. 171). В феврале 1924 г. Винокур разорвал с редакцией «Леф'а» (см.: ЦГАЛИ, ф. 2164, оп. 1, ед. хр. 244, л. 1). «Острым разочарованием в „формализме" и футуризме» [204, с. 66] продиктованы многие положения статьи о Хлебникове, понятом как «знамя», как «партийный лозунг» левой эстетики — теоретической (Опояз) и практической (Леф).

К творчеству Хлебникова Винокур обращался неоднократно: в рецензии на сборник «Лирень» [21], в статье «Футуристы — строители языка» [43], вошедшей в сильно переработанном виде в оба издания книги «Культура языка» [70; 91] (глава «Речевая практика футуристов»), в статье «Хлебников» [61], в книге «Маяковский — новатор языка» [155] и, наконец, в юбилейном докладе о Хлебникове, конспект которого воспроизводится в настоящем издании (см. комментарий к статье «Хлебников: 〈Вне времени и пространства〉»). Общую оценку Хлебникова Винокур за эти годы не изменил: он всегда считал его «человеком, наделенным несомненными признаками поэтической гениальности» [61, с. 222[32]], поэтом «исключительного дарования и исключительной судьбы» (ЦГАЛИ, ф. 2164, оп. 1, ед. хр. 111, л. 1 об.[250]), но к стихам его относился очень избирательно, принимая лишь те из них, где ему виделась «подлинная, благородная и возвышенная простота» [61, с. 226[36]] (ср. Григорьев 1983: 47). На протяжении статьи Винокур попеременно выступает то как обвинитель, то как защитник и, как судья, выносит в конце свой оправдательный приговор (в тексте 4 раза встречаются слова с этим корнем: *оправдано, оправданы, оправдать, оправдание*). Винокур вершит суд быта («человеческий суд») над явлением духовной культуры: из многообразных ее порождений он готов принять только те, которые могут быть ассимилированы бытом и без потерь переведены на его язык (см. прим. 26 к наст. статье и прим. 21 к статье «Хлебников: 〈Вне времени и пространства〉»).

Отбор написанного Хлебниковым Винокур вел не только по линии *простота/сложность*, но и по линии *завершенность/незавершенность*. В бумагах Хлебникова, писал он, «есть записочка, содержащая суммарный перечень вещей, которые должны были войти в собрание сочинений, проектировавшееся Якобсоном: перечень этот прямо устраняет 〈...〉 груду бессмысленных обрывков, которыми наполняли книжечки Хлебникова его издатели, и указывает на вещи, только законченные и более или менее цельные» [61, с. 224—225[34]]. Эта точка зрения находит своих защитников и сегодня (Иванов 1986а: 63). Однако не вполне ясно, на чем она основана: ведь сам «Хлебников не подготовил ни одного сборника своих произведений. Так называемое „Завещание Хлебникова" представляет собой только предварительный набросок издательского плана, составленного не Хлебниковым, а редактором неосуществленного собрания его произведений Р. О. Якобсоном (1919)» (Харджиев 1940: 5—6; ср. Хлебников 1930: II, 300). И вопрос не в том, были ли у Хлебникова законченные произведения (Маяковский 1959: XII, 23; Степанов 1928: 34—37) — очевидно, были, — а в том, что граница между завершенным и незавершенным у него всегда относительна, *несущественна* [не случайно Хлебников мог собирать «сверхпоэмы» и «сверхповести» из разножанровых отрывков, вне эпического контекста воспринимающихся как лирическое целое (Хлебников 1931: III, 317; ср. Ораич 1984а; Григорьев 1986б: 174)]. Отсутствие строгой *семиотической* границы между становящимися (ἐνέργεια) и ставшим (ἔργον) как нельзя лучше соответствует той смысловой подвижности формы, которая отличает «новую семантическую систему» Хлебникова (ср. прим. 3). Такой взгляд согласуется с выводом о «карнавальном» характере хлебниковского мироощущения (Лённквист 1979: 131—132), «враждебного всему готовому и завершенному, всяким претензиям на незыблемость и вечность» (Бахтин 1965б: 14). Это понимал Винокур: в другом месте своей статьи он определил семантиче-

ское пространство Хлебникова как «ландшафт без горизонта, лицо — без профиля» [61, с. 223[32]] — одним словом, континуум без разграничений (дискретов).

Самой яркой чертой деятельности Хлебникова современникам казался его исключительный *теоретизм*, стиравший грани между эстетическим и научным творчеством. Впервые об этом написал В. М. Жирмунский в рецензии на исследование Р. О. Якобсона: «〈. . .〉 из лаборатории Хлебникова, как из реторты гениального экспериментатора-физиолога, вышло не живое дитя, а недоношенный гомункул, интересный для ученого исследователя, но лишенный признаков органической жизни» (Жирмунский 1921в: 215). Эту линию в оценке Хлебникова продолжил Винокур: «Пусть оправданы „исторически" и „заумь", и „словоновшество", и „корявость" Хлебникова. Пусть ученые доказывают, что все это „закономерно", что уродство это кому-то и для чего-то было нужно 〈. . .〉 Но стихи пишутся не для ученых 〈. . .〉 Мы словно забыли, что отношение к поэзии возможно и иное — не научное, а просто человеческое» [61, с. 225—226[35]] [a]. Очевидно, что критический пафос Винокура был направлен не только против самой поэзии, но и против ее историко-литературного оправдания.

Критика хлебниковской «теоретичности» находит своеобразный аналог в полемике МЛК с теориями символистов в области лингвистики и поэтики (Брик 1920; Томашевский 1920; 1921в; 1977б: 113—124, 129; Якобсон 1922; Руди 1976: 478—484; Иванов 1984: 247) [см. также внутреннюю рецензию Вяч. И. Иванова на статью Якобсона и ответное письмо последнего в отдел научной литературы Госиздата (ЦГАЛИ, ф. 2164, оп. 2, ед. хр. 5)]. В эту борьбу включился и Винокур: в статье «О символистах и научной поэтике» (1921), посвященной разбору филологической концепции А. Белого (1921), он поставил себе задачей «еще раз показать, что научное творчество символистов — ненаучно» [198, с. 199] (ср. Бобров 1923; см. также [52]). Но если «ученые штудии» автора «Петербурга» и «Котика Летаева» Винокур еще мог противопоставить его художественной практике [198, с. 198], то в случае с Хлебниковым «наука» и поэзия оказывались неразделимы (ср. Лившиц 1933: 47), и потому неизбежным образом менялась общая оценка.

Неприятие «научной» поэзии Хлебникова сложилось во многом под влиянием идей Г. Г. Шпета, особенно авторитетных для Винокура в 1924—1925 гг. Именно Шпет осмыслил гипертрофированную теоретичность как определяющий признак футуризма: «Футуризм, — утверждал он, — есть теория искусства без самого искусства», а футурист — это «тот, у кого теория искусства есть начало, причина и основание искусства». «Утверждающие примат поэтики над поэзией — футуристы» [Шпет 1922: I, 44—45; ср. сходное мнение Брюсова (1913: 132)] (ср. также [75, с. 45[88]]). Такое понимание футуризма, и по сей день не оспоренное, представляется во многом справедливым — в особенности, по отношению к «будетлянину» Хлебникову. Вопрос только в том, заслуживает ли теоретический пафос хлебниковской поэзии того резкого осуждения, какое она вызвала у Винокура и его единомышленников. Ю. Н. Тынянов, который еще в 1924 г. дал Хлебникову определение «поэт-теоретик» (1929: 551), сумел увидеть едва ли не самую важную черту духовной культуры XX в. Он понял, что «совсем не так велика пропасть между методами науки и искусства». Этому учит нас Хлебников, который «смотрит на вещи как на явления, — взглядом ученого, проникающего в процесс и в протекание, — вровень» (Тынянов 1928: 28—29). Статья Тынянова положила начало целому ряду исследований, в которых Хлебников предстает не только как *объект* науки (в частности, филологии), но и как ее *субъект* (см., например, Костецкий 1975; Импости 1981; Проснак 1982; Григорьев 1982а; 1983; 1986а; ср. также Харджиев 1970: 121; Штоббе 1982: 49—50, 70—71 и др.; Иванов 1986б; Бабков 1987).

[1] Отрывок из письма Вяч. И. Иванову (1912?) был впервые опубликован в сб. «Молоко кобылиц» (Херсон, 1914) (см. Хлебников 1933: V, 296). В цитатах из Хлебникова здесь и далее, как правило, сохраняется пунктуация Винокура.

[2] В 1921 г. Ю. Н. Тынянов поставил вопрос о «лирическом герое» как особом типе поэтического «отражения» авторской личности: «Эмоциональные нити, которые идут непосредственно от поэзии Блока, стремятся сосредоточиться, воплотиться и приводят к человеческому лицу за нею» (Тынянов 1921а: 250;

[a] Ср. письмо Якобсона к А. Крученых (февраль 1914): «А на человеческую точку наплевать» (Якобсон 1985: 5).

ср. Тоддес, Чудаков, Чудакова 1977: 439). Статья Тынянова была сочувственно встречена Винокуром [38]. С первых этапов своей работы над философской теорией биографии (1924) Винокур подчеркивал, что история литературного творчества дает материал для истории личной жизни, однако последняя, в свою очередь, не может служить источником для истории литературы [197, с. 196] (ср. Томашевский 1928б: 229). По-видимому, своеобразный отголосок тыняновских идей есть и в работе о Хлебникове, который предстает у Винокура как поэт «неличный», не создавший своего лирического двойника [ср. Ларин 1927: 45; Вестстейн 1986; 1988: 245—248; а также деление на писателей с биографией и бéз у Б. В. Томашевского (1923а). Как писал в 1924 г. Винокур, «проводимое Томашевским различение между „поэтами с биографией" и „поэтами без биографии" может быть сведено к вопросу о реальном комментарии: в первом случае такие слова, как „я", „ты", „люблю" и пр. будут, очевидно, обладать таким реальным смыслом, которого мы не найдем в случае втором» (из статьи «Биография как научная проблема»; ЦГАЛИ, ф. 2164, оп. 1, ед. хр. 87, л. 11)]. Сам Тынянов считал, что биография Хлебникова хотя и «связана с его поэтическим лицом», но «не должна давить его поэзию» (1928: 29; ср. Маяковский 1959: XII, 24) (см. прим. 11, 23 к статье «Чем должна быть научная поэтика» и прим. 4 к наст. статье).

[3] В 50-е годы И. А. Ильин выдвинул теорию, в которой изучение неосуществленного и незавершенного (non finito) призвано было стать одним из центральных направлений в истории искусства: «Говоря о неосуществленном, несовершённом, отброшенном, оставленном в стороне, мы говорим не о чем-то случайном, не важном 〈...〉 а, напротив, о самой природе искусства, раскрывающейся теперь перед нами с обратной стороны. Неосуществление сплошь и рядом оказывается полным смысла и значения» (Ильин 1983: 98; ср. Пирамишвили 1982; Григорьев 1986б: 193 и др.).

[4] Одним из ближайших следствий творческого перелома Винокура явился его интерес к «структуре личности», к проблеме «биографии и культуры», первое упоминание о которой находим в настоящей статье. В 1944 г. Винокур вспоминал, как в мае 1924-го (точнее, 29.V; см.: Отчет о научной деятельности Отдела словесных искусств ГИИИ // Поэтика: Временник Отд. словесных искусств Гос. ин-та истории искусств. Л., 1926. [Вып.] I С. 156) он «читал в Институте истории искусств доклад о проблеме биографии, несколько лет спустя напечатанный 〈...〉 в сильно переработанном виде под заглавием „Биография и культура"»: доклад явился «как бы первым выражением той новой фазы развития, в которую я тогда вступал» [204, с. 67]. Аналогичный доклад Винокур сделал на заседании Литературной секции РАХН 13.X.1924 (тезисы и протокол обсуждения см.: ЦГАЛИ, ф. 941, оп. 6, ед. хр. 16, л. 5—6 об.; ср. [197]). Корректура статьи «Биография как научная проблема», предназначавшейся для «Печати и революции», помечена 25.VIII.1924 (ЦГАЛИ, ф. 2164, оп. 1, ед. хр. 87, л. 1) (см. прим. 2).

[5] Ср.: « 〈...〉 великая неудача Хлебникова была новым словом поэзии» (Тынянов 1928: 22; ср. Горнфельд 1922в: 13).

[6] Под «словотворческими догадками» Винокур имеет в виду, по-видимому, те случаи паронимической аттракции, когда поэтическая этимология находит подтверждение в этимологии лингвистической. По поводу паронимов *мерзость — мерзнуть, стыд — стужа, искренний — искра, злой — зола* и т. п. Винокур заметил: «Некоторые из таких сопоставлений 〈...〉 оправдываются и с точки зрения филолога» [21, с. 4] (о словотворчестве Хлебникова см. Вроон 1983; Григорьев 1986б). М. К. Башкирцева — русская художница. известная как автор «Дневника»; упоминается Хлебниковым в брошюре «Время мера мира» (1916), в статье «Свояси» (1919) и в письме к М. В. Матюшину (1915): «Заклинаю художников будущего 〈...〉 смотреть на себя как на небо и вести точные записи захода и восхода звезд своего духа. В этой области у человечества есть лишь один дневник Марии Башкирцевой — и больше ничего» (Хлебников 1930: II, 10; ср. 1916: 7—9; 1940: 379). «Квази-математическими исчислениями о судьбах человечества» Винокур называет работу Хлебникова над «чистыми законами времени» (Хлебников 1985: 169), проявляющимися в циклической повторяемости событий; крайние хронологические точки его числовых изысканий — статья «Учитель и ученик» (1912), с одной стороны, и «Доски судьбы» (1922), с другой (см., например, Степанов 1936: 68—71; Иванов 1974: 45—49; 1986б: 384—413; Мирский 1975: 49—52; Лённквист 1979: 29—61, 129—130; Штоббе 1982; Григорьев 1983: 119—130; Ланн

1983: I, 39—50 и др.). Открытые Хлебниковым «законы» истории давали основание для «пророчеств»: «Блестящим успехом было предсказание, сделанное на несколько лет раньше, о крушении государства в 1917 году» (Хлебников 1930: II, 10; ср. Иванов 1986б: 386). К «председателям земного шара» Хлебников причислял всех, кого считал духовными вождями и учителями человечества; могущество этого «правительства» планеты обеспечивалось знанием «законов времени» (Хлебников 1933: V, 162—164, 165—167, 303 и мн. др.). «Труба марсиан» (Харьков, 1916) — воззвание, составленное Хлебниковым от имени будетлян. «Заумный язык» — разновидность поэтического языка Хлебникова; Винокур определил его как сочетание «звуков, непосредственно несущих смысл, доступный всем, всегда и каждому» (ЦГАЛИ, ф. 2164, оп. 1, ед. хр. 111, л. 4 об.—5[252]; ср. прим. 18).

[7] Из стихотворения «Вы были строгой, вы были вдохновенной...» (Временник. М.; [Харьков], 1917); вошло в поэму «Война в мышеловке» (1919).

[8] В статье о Хлебникове, полемически заостренной против Опояз'а, нашли отражение как явные «расхождения» между Винокуром и его коллегами, так и скрытая «духовная близость» людей, принадлежащих «к одному культурному поколению» [204, с. 67]. Ироническое осмысление опоязовской терминологии (ср. Шкловский 1921: 5—7) сочетается здесь с внепародийным, «серьезным» ее использованием — возможно, не замеченным самим автором (ср. [61, с. 225[35]]).

[9] «Правда вечная кумиров» — стихотворные циклы В. Брюсова в сборниках «Stephanos» (1906) и «Все напевы» (1909; «Пути и перепутья», т. III). «Cor ardens» — поэтический двухтомник Вяч. Иванова (1911—1912).

[10] Неточная цитата из стихотворения «Бой в лубке» (Центрифуга 2. М., [1916]); вошло в поэму «Война в мышеловке». В настоящее время такой размер принято называть не дольником, а акцентным стихом — в данном случае, 4-ударным.

[11] Хлебникова и Ломоносова настойчиво сопоставлял Тынянов (1924в: 217; 1928: 22; 1929: 559, 561—562; ср. Марков 1962: 34, 113, 227 прим. 44); преемственность Хлебникова по отношению к Гоголю отметил А. Белый (1934: 9, 312; ср. Марков 1962: 54, 196). Линии пересечения различных литературных традиций в узловой точке хлебниковского творчества пунктирно намечены В. Ф. Марковым (1962) и В. П. Григорьевым (1983: 34—37 и др.).

[12] На поэтическое родство Пушкина и Хлебникова — одновременно с Винокуром и вопреки ему — указывали О. Мандельштам и Тынянов; позднее об этом писали Марков и Н. Л. Степанов (Григорьев 1983: 159 прим. 10). Теме «Хлебников и Пушкин» посвящены статьи Э. В. Слининой (1970) и Д. Кшицовой (1982) и глава в книге Григорьева (1983: 155—172): здесь перечислены упоминания Пушкина у Хлебникова и многочисленные реминисценции из пушкинских произведений. Показательно, что еще в 1922 г. Винокур утверждал: Пушкин «может сейчас быть лишь т е м о й д л я п о э т и к и», но не для поэзии [35, с. 4] (см. прим. 30).

[13] Ср.: «Голос Хлебникова в современной поэзии уже сказался: он уже ферментировал поэзию одних, он дал частные приемы другим. Ученики подготовили появление учителя». «Предугадать размеры его ферментирующего влияния пока невозможно» (Тынянов 1928: 20, 22). По-видимому, сходные возражения сделал Р. О. Якобсон (его письмо Винокуру до нас не дошло). Отвечая ему, Винокур писал (18.VIII.[1925]): «Что касается „Хлебникова", то и здесь ты не прав, хотя, м⟨ожет⟩ б⟨ыть⟩, я не очень ясно выразил свою мысль. Что Хлебн⟨иков⟩ оказал влияние на многих — я знаю ⟨...⟩ Я же утверждал (или хотел утверждать), что Хлебников не создал традиции в недрах футуризма, что он не есть глава „школы" — здесь предполагалось, след⟨овательно⟩, что его влияние могло быть только отрицательным» (АВ; было ли письмо отослано — неизвестно). Через несколько лет противопоставить Хлебникова футуризму попытался Тынянов (1928), позиция которого вызвала решительные возражения со стороны редакции «Нового лефа» (Силлов 1928; Шкловский 1928; Тоддес, Чудаков, Чудакова 1977: 477—478 прим. 61).

[14] «Оксана» (Б. м., 1916) — сборник стихотворений Н. Асеева.

[15] Оппозиция Хлебников/Маяковский и ее место в творчестве Винокура рассмотрены в комментарии к статье «Речевая практика футуристов» (см. также Стефан 1981: 120—122; Ивлев 1983: 123—124). О влиянии Хлебникова на Асеева ср. Шайтанов 1985: 34, 386 прим. 32.

[16] «Пощечина общественному вкусу» — название двух футуристических изданий: альманаха (М., 1912) и листовки (М., 1913).

[17] В отличие от Хлебникова, А. Крученых разрабатывал по преимуществу не семантический, а синтактический аспект «заумного языка» (см. прим. 6, 18): не случайно Тынянов, так много писавший о Хлебникове, ни разу не упоминает в своих работах имя Крученых (Никольская 1986: 72). Ср. слова Б. Пастернака, обращенные к Крученых: «Если положение о содержательности формы разгорячить до фанатического блеска, надо сказать, что ты содержательнее всех» (1926: 4). По мнению Ж.-К. Ланна, своеобразие «заумной» концепции Хлебникова в том, что он видел в языке не подобие реальности (μίμησις), а саму реальность (1983: I, 51—74; ср. Марков 1968: 347; Импости 1981: 125, 128—131).

[18] Слово *заумь*, как правило, использовали критики Хлебникова (ср. Тынянов 1928: 25) — сам поэт предпочитал термин *заумный язык*, под которым понимал определенный диалект — или несколько диалектов — своего поэтического языка (Григорьев 1983: 110—111; ср. прим. 6). *Смехачи* — ключевое слово стихотворения «Заклятие смехом» (1908—1909), ставшее, наряду с *бобэоби* («Бобэоби пелись губы. . .», 1908—1909), метонимическим обозначением хлебниковского словотворчества. Под условным заглавием «Любхо» были опубликованы неологизмы Хлебникова, производные от корня *люб-* (1907—1909?).

[19] Перед отъездом в Прагу (1920) собранные им рукописи Хлебникова Якобсон передал на хранение в МЛК.

[20] Ср.: «Величайший наш современник — Хлебников — обладает безусловно разорванным сознанием» (Пунин 1919: 2).

[21] Стихотворение «Свобода приходит нагая. . .» из сб. «Временник II» (М.; [Харьков], 1917); вошло в поэму «Война в мышеловке».

[22] «Творения. Т. I. 1906—1908» (М., 1914; изд. Д. Бурлюком в Херсоне) — первый (и единственный) том собрания сочинений, включивший в основном ранние произведения Хлебникова.

[23] Из стихотворения «Иранская песня» (1921).

[24] Из поэмы «Сельская очарованность» (1914—1915?).

[25] Из стихотворения «В лесу» (1914—1915?)

[26] Винокур оценивает опыты Хлебникова с точки зрения «практической стилистики» «языка быта». Ср.: «В эволюции поэтического языка найдет себе, конечно, место и историческое оправдание как словотворчество футуристское, так и заумь: все это, очевидно, для чего-то и в каком-то смысле было ,,нужно"в истории поэзии. История практической речи может, однако, пройти мимо футуристской поэзии вполне равнодушно» [70, с. 199].

[27] *Снезини* — коллективный персонаж («хор») в пьесе Хлебникова; под таким названием в альманахе «Весеннее контрагентство муз» (М., 1915) был напечатан отрывок из драматической сказки «Снежимочка» (1908) (ср. Хлебников 1930: IV, 153 сл.). *Времири* — последнее слово рефрена («Стая легких времирей» из стихотворения «Там, где жили свиристели. . .» (1908) (ср. Хлебников 1930: II, 271),

[28] Стихотворение «Панна пены, панна пены. . .» (Временник. М.; [Харьков], 1917); вошло в поэму «Война в мышеловке».

[29] «Есир» (1916—1918) был впервые опубликован в том же номере журнала «Русский современник», что и статья «Хлебников». Текст рассказа подготовил к печати Винокур [69].

[30] Ср.: «В прозе он ⟨Хлебников. — *М. Ш.*⟩ дал образцы столь органически прекрасного русского синтаксиса, что только Пушкин в свое время и в своей обстановке давал иного типа, но по легкости напоминающий» (Бурлюк 1920: 24); «Те же, кто все-таки центр тяжести вопроса о Хлебникове желают поставить именно на вопрос о поэтической бессмыслице, пусть прочтут его прозу: ,,Николай", ,,Охотник Уса-Гали", ,,Ка" и др. Эта проза, семантически ясная как пушкинская, убедит их, что вопрос вовсе не в ,,бессмыслице", а в новом семантическом строе и что строй этот на разном материале дает разные результаты — от хлебниковской ,,зауми" (смысловой, а не бессмысленной) до ,,логики" его прозы» (Тынянов 1928: 26).

[31] Из стихотворения А. С. Пушкина «Калмычке» (1829).

Впервые — [71]. Печатается по тексту первой публикации.

Статья ярко отражает тот перелом, который произошел в творчестве Винокура в середине 20-х годов. В это время ученый выступил как активный участник литературной борьбы. Вместе со своим другом Ф. М. Вермелем он издал альманах «Чет и нечет» [81] (ср. [74; 75]), временно объединивший молодых поэтов и филологов (Винокур, Вермель, А. В. Чичерин, Л. В. и Б. В. Горнунги, С. Д. Спасский, А. И. Ромм), которых, перефразируя акад. В. М. Жирмунского, можно было бы назвать «преодолевшими», а точнее — «преодолевающими футуризм» (ср. стихотворение Вермеля «Футуристы» (1923): «〈...〉 Вырвусь ли? .. Преодолею ль я? ..» [81, с. 11]). Самосознание этой группы, идеологом которой стал Винокур, очень точно выражено им самим в предисловии к альманаху:

«Мы считаем излишним выступать с декларацией, определяющей наши ближайшие литературные задачи. Пусть читатель сам судит о том, чтó нас объединяет. Но мы не можем не сказать нескольких слов о своеобразном положении того литературного поколения, к которому мы принадлежим.

Поколение это формировалось в атмосфере, созданной футуризмом. Разрушительные тенденции этого течения были по существу тенденциями антикультурными. Самое понятие поэзии было извращено. Замуровав будущее, футуризм поставил неодолимую преграду между настоящим и прошлым. Замкнулись источники мировой поэзии. Темные стихии слова прорвались наружу и вышли из берегов.

Пробивая себе дорогу к настоящему искусству, мы вынуждены были выбирать между культурой и тем, что ей в некотором смысле противополагается. В борьбе за то, что в других условиях стояло бы перед нами как данное, мы прошли жестокую школу.

Наше отталкивание от футуризма не есть простое преодоление отжившего течения. Мы полностью отметаем футуризм как традицию.

Наследие прошлого живо для нас. Но мы не стилизаторы и не реставраторы. Вырвавшись из душного футуристического плена, мы с особенной силой ощущаем чистый воздух культуры прошлого. Но оно не может заменить нам настоящее и отвлечь нас от устремлений в будущее» [82].

Вряд ли нужно добавлять, что предисловие это свидетельствует скорее о намерениях участников альманаха, нежели об их достижениях: уже самое его название — «Чет и нечет» — недвусмысленно указывает на живое влияние Хлебникова [ср., например, «Доски судьбы» [1922], стихотворение «Точит деревья и тихо течет. . .» (1919) или начало поэмы «Синие оковы» (1922)].

В эссе «Поэзия и наука» Винокур с новых позиций обратился к вопросу о размежевании филологической и литературной критики (ср. прим. 3 к статье «Чем должна быть научная поэтика»). Это было непосредственной реакцией на взаимопроникновение исследовательских и критических методов, характерное для продукции Опояза (В. Б. Шкловский, Б. М. Эйхенбаум, Ю. Н. Тынянов). Сближение противоположных приемов эстетической оценки отмечали и сами «формалисты», и их научные оппоненты. Так, 6.I.1924 Эйхенбаум записал в дневнике: «Спорили с Замятиным, который говорил о „бесстрастии“ в науке. Мы с Тыняновым доказывали ему, что пропасти между наукой и критикой теперь нет и не может быть» (цит. по: Тоддес, Чудаков, Чудакова 1977: 463, ср. 567; см. также Эйхенбаум 1924в: 12; Сальво 1985). А годом позже в рецензии на книгу о Лермонтове А. И. Ромм упрекнул Эйхенбаума в том, что видимость объективности сочетается у него со вкусовой оценкой, контрабандой проникающей в историко-литературное исследование (Ромм 1925: 44; ср. Эрлих 1965: 281). Ромм, Винокур и их единомышленники считали, что такое положение дел отрицательно сказывается и на науке, и на критике.

Если в 1920 г. Винокур защищал поэтику от экспансии критики, то в 1925 г. он защищает критику от экспансии поэтики [a]. Не будучи ни «алогистом», ни «ирраци-

---

[a] Ср. радикальное требование О. Мандельштама: «Критики, как произвольного истолкования поэзии, не должно существовать, она должна уступить объективному научному исследованию, науке о поэзии» (1924: 189—190; Тоддес 1986: 79); ср.: «〈...〉 что же касается критики, то ее просто нет» (Эйхенбаум 1924а: 280, 1924в: 12).

оналистом», Винокур пытается указать науке о поэзии ее собственные пределы. По его мнению, она ограничивается не *объектом* (ибо в действительности «в с-ё ⟨...⟩ может стать предметом ⟨...⟩ научного рассмотрения» [71, с. 23[38]]), а *целью* (см. статью «Русская поэтика и ее достижения» и комментарий к ней). Различие между поэтикой и критикой заключено, по Винокуру, в различном *отношении* к изучаемому объекту — к слову. А поскольку каждое такое отношение имеет «свое законное право на самостоятельное культурное в ы р а ж е н и е» [71, с. 23[38]], различие между сферами духовной культуры следует искать в строении самого слова — слова в науке, слова в поэзии и слова в критике[б].

В 1920 г. Винокур противопоставлял разные сферы культуры «на том основании, что критика производит оценки и выносит приговоры, тогда как научное изучение — стремится лишь к точному констатированию объективных фактов» [71, с. 28[42]] (ср. [208, с. 83[9]]; см. прим. 10). Теперь он считает оценку обязательным условием всякой деятельности в области духовной культуры [71, с. 29[42-43]] (см. прим. 11), а различие между поэтикой и критикой ищет с помощью философского (герменевтического) анализа семантической структуры слова. Среди бесчисленных «переживаний» поэзии[в] Винокур выделяет два основных типа: интеллектуальные и эмоциональные («чисто психологические» [71, с. 24[39]]). Последние, по его мнению, составляют *экстенсивную* бесконечность, безразличную для понимания конкретного текста: «Бесконечное разнообразие и крайняя текучесть переживаний подобного рода сами по себе говорят уже за то, что нам с ними делать, в сущности, нечего» [71, с. 24[39]]. Напротив, переживания первого типа хотя и бесконечны, бесконечность их имеет иную, *интенсивную* природу: «⟨...⟩ слово допускает столь же бесконечное число возможных его интерпретаций, сколь безгранична сама способность человеческого понимания», однако как бы «разнообразны ни были формы истолкования слова, в основе их все же лежит один и тот же с м ы с л» [71, с. 24—25[39]] (ср. прим. 5). Следовательно, потенциальная возможность все новых и новых интерпретаций не субъективна — бесконечность явля-

---

[б] Внимание к проблеме структуры знака [см. комментарий к статье «Поэтика. Лингвистика. Социология: (Методологическая справка)»] сближало Винокура с кругом философов ГАХН. Так, аналогичную попытку выяснить семантические различия между научным термином и поэтическим символом предприняли А. А. Губер (1927) и М. П. Столяров (1927) [ср. также работу П. А. Флоренского (1973), написанную в 1922 г.]. Кроме того, при Философском отделении РАХН (ГАХН) были прочитаны доклады Р. О. Шор «О книге Эрдмана „Значение слова“» (28.X. 1924; тезисы и протокол обсуждения см.: ЦГАЛИ, ф. 941, оп. 14, ед. хр. 10, л. 17—18; ед. хр. 15, л. 11—12), Н. Н. Волкова «Проблема множественности значений и так называемого „ядра“ значения» (11.XI.1924, тезисы и протокол обсуждения см. там же, л. 14—15 об., 17) и «Что такое метафора» (5.V.1925; протокол обсуждения см. там же, л. 61—62 об., полный текст — Волков 1927), А. Ф. Лосева «Диалектическая структура символа» (1.XII.1925; тезисы и протокол обсуждения см.: ЦГАЛИ, ф. 941, оп. 14, ед. хр. 22, л. 12—14; ср.: Бюллетени ГАХН. М., 1925. [Вып.] 2/3. С. 27), А. А. Губера «Поэтическая суппозиция» (12.I.1926; тезисы и протокол обсуждения см.: ЦГАЛИ, ф. 941, оп. 14, ед. хр. 22, л. 22—26 об.) и «Проблема образа и его структура» (23.XII.1926; протокол обсуждения см. там же, ед. хр. 28, л. 7—8; ср.: Бюллетени ГАХН. М., 1927. [Вып.] 6/7. С. 36), Б. Ю. Айхенвальда «Строение словесного образа» (29.III и 13.IV.1927; тезисы и протокол обсуждения см.: ЦГАЛИ, ф. 941, оп. 14, ед. хр. 27, л. 30—31, 36—37), А. В. Чичерина «Структура слова у Мессера» (13.II.1928; отчет см.: Бюллетени ГАХН. М., 1928. [Вып.] 11. С. 17—18), А. К. Соловьевой «Анализ статьи Стенцеля „Смысл, значение, понятие, определение“» (6.III.1928; тезисы и протокол обсуждения см.: ЦГАЛИ, ф. 941, оп. 14, ед. хр. 32, л. 53—54).

[в] Содержание понятий «переживание» (Erlebnis, Erleben), а также «выражение» (Ausdruck), «понимание» (Verstehen), «представление» (Vorstellung, Darstellung), «интерпретация» (Interpretation) и др., Винокур во многом заимствовал из герменевтики В. Дильтея (например, 1907; 1927б: 191—251; Вальцель 1912; Грюбель 1979: 144—145) [ср., впрочем, термин *представление* у А. А. Потебни (см. ниже), *Erleben* у Э. Гуссерля (Ханзен-Лёве 1978а: 182—184), *espressione* у Б. Кроче (см. прим. 2 к наст. статье) и др.].

ется атрибутом самого смысла, постигаемого субъектом, но существующего независимо от него [г].

Бесконечность смыслов, освоенных человеческой культурой (ср. Гумбольдт 1836: 106; Жинкин 1964: 27; 1982: 27, 73), реализуется в слове — *однозначном* (термин) или *многозначном* (символ, образ) (Грюбель 1979: 144). Наука интерпретирует смыслы в терминах, поэзия — в образах. Наука о поэзии — это *термин о символе*, иное отношение к ней — *образ об образе* или *образ образа* (сквозь это понятие мерцает идея *внутренней формы*, прямо не названная, но незримо присутствующая) [д]. Получается своего рода «второй этаж смыслов» [71, с. 26[40]], в свою очередь требующий осмысления — на сей раз философского. Однако интерпретация *слова о слове* также может осуществляться разными методами: одно дело — «философия как научное знание», другое — то житейское «„философское“ отношение к действительности, которое в развернутом и широком виде именуется нами обычно „мировоззрением“, „миропониманием“ и т. п.» [71, с. 27[41]]. Литературное творчество, имеющее своим предметом поэзию и опирающееся на «с в о б о д н о е и и н д и в и д у а л ь н о е» мировосприятие, и является, по мысли Винокура, *литературной критикой* [71, с. 28[41–42]]. Эта область культуры локализуется им где-то на границе между бытом и словесным искусством.

«Поэзия и наука» подвела итог десятилетней практике Винокура-критика (1916—1925) и одновременно отразила его отталкивание от объективистских теорий научного знания (ранний Опояз и др.; ср. при этом прим. 11, 12). Однако при всей полемичности этой статьи было бы неверно видеть в ней намерение «разворотить фундамент Опояза» (как это показалось Р. О. Якобсону). «Об Опоязе и теории формального метода в целом, — отвечал ему Винокур (25.VIII.[1925]), — я пока еще не писал, и ты не знаешь, что́ я напишу: мое слово еще впереди ⟨...⟩ Смешно, конечно, было бы и предполагать, будто я совершенно открещиваюсь от Опояза. Я не был бы филологом, если б не понимал колоссальной положительной роли, к⟨о⟩т⟨о⟩р⟨ую⟩ сыграл Опояз. Беда Опояза лишь в том, что он скован футуристическими предрассудками: они не дают ему возможность оценить свой предмет — слово — в его конкретной цельности и оставляют опоязовцев абстрактными натуралистами в филологии ⟨...⟩ Если Опояз откажется от ⟨...⟩ футуризма и признает, что внутр⟨енняя⟩ форма есть носитель поэтической предикации, — т. е. сама поэзия — то я готов быть у него курьером на побегушках: больше мне ничего не надо. Но, само собой разумеется, это равносильно целому перевороту в миросозерцании научном и всяком ином» (АВ).

Эссе Винокура утверждало самоценность литературной критики как особой области культурного выражения, равноправной с другими. Любопытно, однако, что эта философская апология критики — своего рода *символ о термине* и *термин о символе* одновременно — явилась последней критической работой Винокура: больше в этом жанре ученый не выступал [ср., впрочем, доклад о Хлебникове (1945), впервые публикуемый в настоящем издании].

[1] Ф. М. Достоевский, «Село Степанчиково и его обитатели» (1859), ч. 1, Вступление (цитата неточная).

[2] Мысль о том, что духовно значимое содержание непременно должно обрести свое знаковое выражение — «осуществиться в слове», восходит к «Эстетике» Б. Кроче (1902) [ср. аналогичные высказывания Г. Г. Шпета (1922: I, 40, 50; 1923а: 72; Митюшин 1982: 149, 151—152, 155—156 и др.) и М. М. Бахтина (Волошинов 1927: 131; 1929: 18, 107; 1930: 77)]. Винокур с сочувствием отметил эту мысль в рецензии на «Эстетические фрагменты» Шпета [75, с. 45[87]] (см. также прим. 5 к статье «Чем должна быть научная поэтика»).

[3] Неточная цитата из стихотворения «Нам не дано предугадать...» (1869).

[г] Ср.: «Смысл не „творится“ чистым Я, не окрашивает предмет субъективной краской произвольной интерпретации, а относится к тому постоянно пребывающему в предмете, что остается тожественным, несмотря на все перемены интенциональных переживаний и несмотря на колебания аттенциональных актов чистого Я» (Шпет 1914: 148 сл.).

[д] Ср.: «Внутренняя форма ⟨...⟩ есть не образ предмета, а образ образа, т. е. *представление*» (Потебня 1892: 143, см. Грюбель 1979: 144—146 и комментарий к статье «Русская поэтика и ее достижения»).

[4] Ср., например, идеи Ф. Полана в изложении Л. С. Выготского: «Смысл слова ⟨. . .⟩ есть явление сложное, подвижное, постоянно изменяющееся ⟨. . .⟩ сообразно отдельным сознаниям и для одного и того же сознания в соответствии с обстоятельствами. В этом отношении смысл слова является неисчерпаемым» (1934: 306). Зависимость семантики слова (знака) от контекста и потенциальная бесконечность таких контекстов суть общее место современной герменевтики (ср. Лосев 1976: 129 сл.).

[5] Об интенсивной бесконечности символического смысла писал в эти годы М. А. Петровский: «Иносказательную неисчерпаемость символического нельзя понимать абсолютно ⟨. . .⟩ как подстановку любых значений под алгебраический знак. Символический образ есть замкнутая смысловая сфера, не допускающая полного произвола в его толковании. Внутри этой сферы наличествует смысловая неисчерпаемость, аналогичная счислительной неисчерпаемости точек в замкнутом геометрическом пространстве» (1927а: 80). Ср.: «Художественное произведение рассматривается как едино-целостная форма, как символ, смысловые разрешения которого трансфинитны, но замкнуты в строго очерченную сферу» (Виноградов 1930: 67). Об аналогичных идеях А. А. Потебни см. Чудаков 1975: 334—336.

[6] Винокур одним из первых указал на *многозначность* как на «внутренне присущее, неотчуждаемое свойство ⟨. . .⟩ поэзии» (Якобсон 1960: 370—371; см. прим. 19 к статье «Понятие поэтического языка»). Положение об имманентной *образности* поэтического слова свидетельствует об обращении Винокура к учению А. А. Потебни, но воспринятому, по-видимому, не прямо, а при посредничестве феноменологической герменевтики Шпета (ср. [75, с. 45 [87]]). Почти полное отождествление *образа* и *символа* есть также дань потебнианско-символистской традиции (например, Потебня 1892; Белый 1910; ср. Аверинцев 1971: стб. 826 сл.; Лосев 1976: 142—148). Самая постановка заглавной проблемы — *поэзия и наука* — принадлежит Потебне (см. Чудаков 1975: 324—325), а еще ранее — В. фон Гумбольдту, у которого различие между сферами духовной культуры также связывалось с различиями в семантической структуре слова, стремящегося в поэтическом языке к преодолению знаковости, а в научном — к преодолению образности: «⟨. . .⟩ язык одновременно есть и отражение и знак ⟨. . .⟩ Душа (Gemüth), располагая властью абстракции, способна добраться до знака, но она также может, проявив всю свою восприимчивость, ощутить полноту воздействия своеобразного материала языка. Говорящий может выбрать любую из этих возможностей, и часто употребление поэтического, не свойственного прозе оборота речи не имеет никакого другого воздействия, кроме как настроить душу на то, чтобы не рассматривать язык в качестве знака. Если это двоякое употребление языка рассмотреть как две разновидности ⟨. . .⟩ то одну из них можно назвать научной, а другую — речевой» (Гумбольдт 1905: 29; ср. Бенвенист 1967: 35—40; 1969: 132—134).

[7] Ср.: «Трансфинитность смысла в образе, а следовательно, и в конструирующем образ тропе признается за специфический признак символа» (Губер 1927: 145, 148—149; ср. Лосев 1976: 130 и др.).

[8] Ср. Губер 1927: 149—150.

[9] О многообразии функций поэтического слова см. прим. 32, 33 к статье «Поэтика. Лингвистика. Социология: (Методологическая справка)».

[10] В 1920 г. эту точку зрения разделял и сам Винокур (см. прим. 3 к статье «Чем должна быть научная поэтика»). Ср.: «Между ве́дением и сознанием ⟨. . .⟩ втирается оценка, — между искусством и эстетикою — критика. Она не творит, не знает, не сознает, она только оценивает» (Шпет 1922: I, 12).

[11] Ср.: «Бесстрастной, безоценочной истории не может быть. Историк даже должен оценивать факты — иначе у него и фактов никаких не будет» (Эйхенбаум 1924в: 12). Согласно В. Виндельбанду (1894) и Х. Риккерту (1910), своеобразие *наук о духе* в отличие от *наук о природе* именно в том и состоит, что первые постоянно оперируют с *ценностями*. Внимание Винокура к аксиологическому аспекту знака ставит его в один ряд с такими философами, как Шпет или Бахтин (Иванов 1973: 6—7), концепции которых также в известной мере складывались в отталкивании от риккертианства. Другим источником интереса к проблеме ценности могла быть теория Ф. де Соссюра с ее представлением о *la valeur linguistique* [см. прим. 3 к статье «Чем должна быть научная поэтика» и прим. 25, 35 к статье «Поэтика, Лингвистика. Социология», а также дискуссию вокруг понятия *valeur*

в прениях по докладу А. К. Соловьевой «В каком смысле экспрессия является предметом лингвистики» (17.XI.1925, Комиссия по изучению художественной формы при Философском отделении ГАХН; ЦГАЛИ, ф. 2164, оп. 14, ед. хр. 22, л. 10—10 об.)].

[12] Ср.: «Все дело именно в том, что при теперешнем положении вещей критика должна сблизиться с наукой» (Эйхенбаум 1924в: 12); «Остается выход — ученая критика, критика, вооруженная литературной наукой. На этот выход указывал недавно Б. М. Эйхенбаум. Такая критика, по-видимому, если не будет интересна читателю, то, по крайней мере, полезна писателю. Но польза эта, в сущности, довольно сомнительна. Ученая критика привыкла точно констатировать и объяснять готовые факты, а писателю это не очень нужно. С указанием же на долженствующее случалось так: когда по всем расчетам науки должно было восторжествовать не одно, а другое течение, — оба течения проваливались, а появлялось на сцену не первое и не второе, и даже не третье, а четвертое и пятое» (Тынянов 1924а: 14; ср. 1924б: 306).

[13] См. комментарии и прим. 24 к статье «Хлебников». Ср.: «Позвольте выступить и скромному звездочету, который ни на кого не хочет сердиться и ничего не хочет защищать. Взор его направлен в будущее. Он — в очках и с лысиной. Он не критик, не психолог и не проповедник. Он — астролог. Когда он смотрит в свою подзорную трубу — для него нет людей, а есть лишь законы» (Эйхенбаум 1971: 477); «Критик должен быть своего рода историком, но только смотрящим на современность не из прошлого и вообще не из *времени*, а из актуальности, как таковой» (Эйхенбаум 1924в: 12). Ср. также известный афоризм Ю. Н. Тынянова: «У истории 〈...〉 тупиков не бывает. Есть только промежутки» (1924д: 210).

[14] Ср.: «〈...〉 в самые последние годы замечается поворот, знаменующий действительное возвращение к Пушкину через голову всего литературного развития XIX века» (Жирмунский 1922а: 92, ср. 86, а также 1916: 27—28); «Нам предстоит длительная полоса влияния Хлебникова, длительная спайка его с XIX веком, просачивание его в традиции XIX века, и до Пушкина XX века нам очень далеко» (Тынянов 1929: 562; написано в 1924 г.). В самом конце 1921 г. Винокур писал: «〈...〉 „запасной" путь русской поэзии — от Тютчева к символистам и Ахматовой с Мандельштамом — возрождает пушкинские традиции» [53, с. 4].

[15] 24.VI.1920 в докладе «Поэзия и проза» Эйхенбаум сказал о Маяковском: «Это Некрасов нашего времени — Некрасов, вышедший из водевиля и газетного фельетона. Антипод его, Игорь Северянин — это Бенедиктов» (1971: 479; 1923: 22—23). Годом позже поэтику Некрасова и Маяковского сопоставил А. Л. Слонимский, статья которого открывается характерным утверждением: «В смене поэтических стилей наблюдается известная правильность, закономерность» (1921: 5). С этой точки зрения знаменательно сопоставление Пастернака с Фетом (pendant паре Маяковский—Некрасов) у О. Мандельштама (1923а: 29) и Тынянова (1929: 568; Тоддес, Чудаков, Чудакова 1977: 479 прим. 85); см. также тезисы и протокол обсуждения доклада В. И. Гливенко «Лирический пейзаж у Фета и Пастернака» (ЦГАЛИ, ф. 941, оп. 6, ед. хр. 38, л. 10, 12—12 об.). Ср.: «Не хочется к живым людям прикреплять исторические ярлыки. Маяковского сравнивают с Некрасовым. (Сам я нагрешил еще больше, сравнив его с Державиным, а Хлебникова с Ломоносовым.)» «Мой грех, но эта дурная привычка вызвана тем, что трудно предсказывать, а осмотреться нужно» (Тынянов 1929: 568; ср. Эйхенбаум 1923: 132—133, а также параллель Некрасов—Державин у Слонимского (1921: 5—6), в ответе Н. Гумилева на анкету К. И. Чуковского «Некрасов и мы» (Летопись Дома Литераторов. 1921. № 3. С. 3) и у Эйхенбаума (1922г: 163)].

[16] Из стихотворения «Дельвигу» (1817).

ВОЛЬНЫЕ ЯМБЫ ПУШКИНА

Впервые — [101]. Печатается по тексту первой публикации, где датировано: июль 1928; по-видимому, тогда же доклад на эту тему был прочитан на заседании Пушкинской комиссии ОЛРС (см.: ЦГАЛИ, ф. 941, оп. 10, ед. хр. 103, л. 16).

«Вольные ямбы Пушкина» — это первая большая стиховедческая работа Винокура. До нее глубокий и постоянный интерес ученого к стиховедческой про-

блематике находил отражение только в рецензиях на книги и статьи С. П. Боброва [2], Р. О. Якобсона [44, с. 242[62—63]; 53], Б. М. Эйхенбаума [44, с. 242—243[63]], Б. В. Томашевского [64; 66, с. 263], Ю. Н. Тынянова [67], а фундаментальное исследование «О ритме литовских народных песен» (1920—1922) осталось незавершенным (ЦГАЛИ, ф. 2164, оп. 1, ед. хр. 91; 273 л.).

Статья делится на две неравные части: в первой (меньшей) Винокур рассматривает метрические модификации разностопного ямба, во второй — показывает их жанровую приуроченность; завершает работу методологический вывод. Яркая черта первой части — отсутствие эксплицитного статистического материала, особенно заметное по сравнению с тематически близкими исследованиями стиховедческой группы ГАХН, возглавлявшейся Б. И. Ярхо (Тимофеев 1928; Штокмар 1928)[а]. Отношение к использованию математических методов в филологии сложилось у Винокура рано и в 20-е годы не менялось. Еще в апреле 1923 г. он спрашивал: «Есть ли какая-либо логическая или методологическая связь между наукой о литературе и статистической наукой? Неужели же филология настолько оскудела, что не может решать своих проблем собственными методами, и у нас нет другого пути, как врачевать застарелые недуги нашей официальной истории литературы помощью цифровых выкладок?» «Слово как знак, как явление смысла не помогут нам понять никакие статистические ухищрения. Ибо значение раскрывается только путем филологической интерпретации его 〈. . .〉 статистическое изучение поэзии неприемлемо уже a priori» [55, с. 5] (ср. Горнфельд 1922б). Эту же мысль Винокур повторил в обзоре «Русская поэтика и ее достижения» (1924): «〈. . .〉 „подсчеты“ и „вычисления“, хотя бы и астрономической точности — не делают еще филологии, основанной на интерпретации индивидуальных текстовых особенностей» (АВ[74]). 18.VIII.[1925] в письме к Якобсону Винокур высказал замечания по поводу его статьи (Якобсон 1924): «А затем — статистика. Пойми же, что это абсурд. Даже Томашевский, к〈о〉т〈о〉р〈ый〉 лучше нас знает, что такое математика, совершенно отказался от статист〈ического〉 метода. Он прямо утверждает, что с помощью подсчетов можно доказать все что угодно, все зависит от размера охваченного матерьяла, и вывод, скажем, для 50 случаев м〈ожет〉 оказаться совершенно иным, чем для 100: тут действуют законы больших чисел, и для филологии — это слова самого Б. В. — совершенно неприемлема статистика. Чего лучше — *Символизм* Белого» (АВ; курсив мой. — *М. Ш.*). О другой книге А. Белого — «Ритм как диалектика» — Винокур писал в июне 1929 г.: «Несомненный интерес могли бы представлять общие замечания Андрея Белого о ритме 〈. . .〉 если б однако автор не навязывал филологии абсолютно чуждых ей математических методов» (ЦГАЛИ, ф. 2164, оп. 1, ед. хр. 52, л. 19; [93, S. 750]). В этом ряду высказываний должна быть осмыслена методологическая установка Винокура, определившая своеобразие его работы о пушкинском стихе как *внутренней поэтической форме*: «〈. . .〉 никакие подсчеты, измерения и таблицы, никакие теории „ипостас“, „лейм“ и „ускорений“ не раскроют нам в метрической форме того, ф о р м о й чего она является, т. е. поэзии» [101, с. 36[55]] (см. комментарий к статье «Русская поэтика и ее достижения»). Замечательно, однако, что принципиальное различие в методах не помешало при этом некоторой общности выводов: многие результаты исследования метрических модификаций вольного ямба, добытые Винокуром с помощью герменевтики, а Л. И. Тимофеевым и М. П. Штокмаром с помощью статистики, — совпадают (см. прим. 6, 7, 24)[б].

[а] Ср.: «В 1930 г. Г. О. Винокур напечатал интересную статью о вольных ямбах Пушкина». Она «принадлежит к числу немногих исследований этого времени, построенных без применения статистики» (Штокмар 1937: 273).

[б] Ср.: «〈. . .〉 что касается статистики, то, как известно, никакая наука ею не гнушается» (Эйхенбаум 1924б: 11; ср. при этом Тоддес, Чудаков, Чудакова 1977: 533—534). Справедливости ради следует добавить, что, во-первых, недоверие к математике не помешало Винокуру хотя бы отчасти воспользоваться статистическими приемами анализа (следы этого легко обнаруживаются в самой работе), а во-вторых, неприятие «подсчетов» в 20-е годы сменяется активным их использованием в 40-е, причем не только при изучении стиха, но и в смежных областях поэтики [см. комментарии к статьям «Слово и стих в „Евгении Онегине“», «„Горе от ума“ как памятник русской художественной речи», «*Я* и *ты* в лирике Баратынского: (Из этюдов о русском поэтическом языке)»].

Схождения между Винокуром и стиховедами ГАХН касались не только понимания структуры метра, но и его жанровой атрибуции (ср., например, Тимофеев 1928: 75—76 и др.). Но если у Тимофеева и Штокмара замечания на тему «метр и жанр» носят маргинальный характер, то у Винокура эта проблема становится основной. Еще в 1924 г., рецензируя книгу Тынянова, Томашевский предсказывал, что она явится «преддверием новой научной дисциплины, которой предстоит связать до сих пор автономные главы поэтики — метрику, стилистику и тематику» [1924в: 267—268; ср. Белый 1910: 397—399 и статью «Русская поэтика и ее достижения» (АВ [75, 76—77])]. Первую попытку реализации этой программы предпринял Винокур: он сумел показать внутреннюю связь между жанром или жанровой разновидностью (эпиграммы, надписи, альбомные мелочи; послания; элегии «классические», «романтические» и «ораторские»; оды etc.) и метрической или строфической модификацией размера — в данном случае вольного ямба, как его понимал сам Винокур (см. прим. 1, 37). Первый опыт изучения «стилистически-экспрессивного» значения конкретного размера не прошел бесследно. Именно работа Винокура инспирировала известные рассуждения В. В. Виноградова о семантике стиха — сам Виноградов никогда стиховедением не занимался, а предложенный им в 1959 г. термин «экспрессивный „ореол“» метра выглядит почти заимствованием (см. прим. 64, 65 к наст. статье и прим. 7 к статье «Слово и стих в „Евгении Онегине“»). В свою очередь, у Виноградова этот термин взял К. Ф. Тарановский (1963: 287 прим. 2; Вейдле 1980: 217 прим. 1), исследование которого положило начало изучению семантики стиха на новом этапе (см., например, Гаспаров 1973: 150, 1976а: 359 прим. 2; 1979б: 282—283; 1984г: 107; ср. Вейдле 1980: 214—225; Вишневский 1985: 94—96). Так — через Виноградова и Тарановского — тянутся нити, связующие современное стиховедение с идеями 20-х годов: можно утверждать, что прямо или косвенно теоретическим источником всех исследований «экспрессивных», или «семантических ореолов» русских размеров (К. Ф. Тарановский, М. Л. Гаспаров, Л. М. Маллер, П. А. Руднев, К. Д. Вишневский и др.) оказывается старая работа Винокура (ср. при этом Гаспаров 1984г: 107).

Если смысловая роль ритма широко обсуждалась еще со времени «Символизма» (Белый 1910: 321—322, 336, 405—406, 422—423, 427—428; 1981а; 1981б; Недоброво 1912: 16, 22; Чудовский 1914: 111; ср. Эрлих 1965: 214—215, 224—226; Ханзен-Лёве 1978а: 325—333), то проблема семиотики метра была корректно сформулирована только на рубеже 50—60-х годов (Томашевский 1958а; 1958б; Холландер 1960; Якобсон 1960: 369; Тарановский 1963). Постановкой вопроса о знаковом характере метра Винокур на несколько десятилетий опередил свое время. Общий его вывод — «метр не только звучит, но и значит» [101, с. 36 [55]] — неоднократно подтверждался дальнейшими исследованиями, но в само понимание содержательной природы метра были внесены некоторые коррективы. В работе 1928 г. Винокур отказал стихотворным размерам в референтивной функции: как-то само собой разумелось, что семантика метра носит только *эмоциональный*, но ни в коем случае не *рациональный* характер. Речь шла «о значении порядка не идейного, а стилистически-экспрессивного»; считалось, что «„значением“ своим метр свидетельствует не о содержании поэзии, а лишь о ее типе и характере» [101, с. 36 [55]]. Сегодня мы знаем (и в первую очередь, благодаря работам Гаспарова), что семантика ритма и семантика метра имеют различную природу; в 1958 г. Дж. Холландер впервые сказал о том, что органическая безусловность ритма противостоит в стихе исторической конвенциональности метра (1960) [в]. Но 60 лет назад — и это по-своему закономерно — Винокур еще не вполне отделял семантику метра как общее, абстрактное, повторяющееся — от сематики ритма как единичного, конкретного, неповторимого: «Нельзя сказать, что значит 〈...〉 разностопный ямб в общем случае, но можно и должно сказать, воплощением каких внутренних качеств поэтического слова является этот метр в данной редакции данного стихотворения данного автора» [101, с. 36[55]].

[в] Впрочем, в имплицитном виде этот вывод содержится еще у Белого, который видит в метре и ритме антиномию формы и содержания: «〈...〉 в то время как ритм является выражением естественной напевности души поэта (духом музыки), метр является уже совершенно точно кристаллизованной, искусственной формой ритмического выражения» (Белый 1910: 254).

Остается добавить, что статья Винокура по-прежнему сохраняет не только теоретическое, но и историко-литературное значение. Это единственное монографическое исследование вольных ямбов Пушкина; его проблематика лишь до некоторой степени пересекается с обстоятельной работой Томашевского — в той части, которая касается строфики разностопного ямба (см. прим. 39, 44—47, 49, 52, 55—56, 58—60). Однако, несмотря на ее теоретико- и историко-литературную уникальность, статья Винокура даже не упомянута в итоговом обзоре стиховедческой пушкинианы (Холшевников 1966).

[1] В настоящее время *разностопные* и *вольные* стихи принято различать (ср. Томашевский 1927: 114—115; Тимофеев 1928: 99; Штокмар 1928: 118 сл.). Разностопным размером называется такой, в котором строчки разной длины чередуются в определенной закономерности, а вольным размером — такой, в котором чередование оказывается неурегулированным. В настоящей статье Винокур рассматривает как вольные, так и разностопные ямбы (ср. прим. 37).

[2] Согласно метрическому указателю М. Ю. Лотмана и С. А. Шахвердова, всего у Пушкина разностопных ямбов — 42 текста, 1078 стихов, вольных ямбов — 78 текстов, 1286 стихов; кроме того, форм, переходных к вольному ямбу, — 13 текстов, 338 стихов (1979: 234—235; ср. Лапшина, Романович, Ярхо 1934: 131).

[3] Первое стихотворение Пушкина, написанное вольным ямбом, — «Красавице, которая нюхала табак» — относится к 1814 г. (ср. прим. 58). Единственное стихотворение 1836 г., причисляемое к вольным ямбам (4 стиха; ***4644***), заключено в письме к М. Л. Яковлеву (датируется предположительно).

[4] Ср.: «Резче всего бросается в глаза перелом в употреблении вольных ямбов», которые встречаются «в сколько-нибудь значительном количестве лишь до 1825 г. (включительно), а затем почти исчезают» (Лапшина, Романович, Ярхо 1934: 49). В этом отношении поэзия Пушкина отражает общую тенденцию: «В 1820—1830-х годах, когда басня начинает сходить со сцены и вольный ямб все больше ограничивается романтическими элегиями и посланиями ⟨...⟩ доля его сразу падает почти втрое, с 48 % до 17 %» (Гаспаров 1974: 55). Вольным ямбом написано 7.8 % произведений Пушкина, разностопным — 4.2 % [у Батюшкова — 48.2 % и 7.0 %, у Жуковского — 20.5 % и 8.6 %, у Дельвига — 5.5 % и 8.0 %, у Баратынского — 9.0 % и 9.0 % (Матяш 1979а: 18; 1979б: 98; Лотман, Шахвердов 1979: 171, 234, 236; Сенчина 1979: 258, 260; Шахвердов 1979: 278, 318—319)].

[5] Остолопов 1821: I, 139, ср. 204.

[6] Помимо вольных ямбов у Пушкина есть одно стихотворение (16 строк), написанное вольным амфибрахием («Вакхическая песня», 1825). Тексты, условно интерпретируемые как вольные хореи, недостоверны (Лотман, Шахвердов 1979: 183; ср. Тимофеев 1928: 99, 103; Штокмар 1928: 118). О разностопных хореях см. Лотман, Шахвердов 1979: 233.

[7] Ср. Тимофеев 1928: 91—92, 107; Штокмар 1928: 121—122; Лотман, Шахвердов 1979: 184; Гаспаров 1984а: 62. Результаты Л. И. Тимофеева и М. П. Штокмара остались Винокуру неизвестны: на их докладах, прочитанных в ГАХН 20 и 27.IV. 1927, Винокур не был (тезисы и протоколы обсуждения см.: ЦГАЛИ, ф. 941, оп. 6, ед. хр. 64, л. 45—48; ед. хр. 73, л. 31—33 об.).

[8] В XVIII в. вольным ямбом писались не только басни, но и оды, гимны, плачи и т. п. (Сумароков, Петров, Державин), хотя в высокой лирике этот размер «прививался менее уверенно» (Гаспаров 1984а: 61; см. прим. 9).

[9] Если «в сочетании с низким языковым стилем» чередование строк разной длины осмыслялось «как имитация естественной разговорной гибкости и богатства интонаций», то «в сочетании с высоким языковым стилем — как знак вдохновенного порыва, когда писатель сам теряет власть над льющимся из его уст потоком божественной речи. Поэтому в первом случае вольный ямб использовался в басне, мадригале, эпиграмме и т. п. (канонизатором вольного стиха в басне был Ж. Лафонтен), а во втором — в самой высокой одической лирике (здесь наследниками барокко в эпоху классицизма стали Дж. Драйден, Ж.-Б. Руссо, К. В. Рамлер. К этим двум жанровым полюсам тяготел вольный ямб и в русской поэзии» (Гаспаров 1984а: 60; ср. Матяш 1978: 94 прим. 7).

[10] Отличительной особенностью басенного стиха являются, с одной стороны, односложные строки (Томашевский 1947: 221—223), а с другой, сочетания коротких строк — 1-ст. и 2-ст. — между собой (Матяш 1984б: 71).

[11] В этом отношении Пушкин также идет за своим веком (Гаспаров 1984а: 62—63). Данные о соотношении стопности в вольном стихе Пушкина см. Лапшина, Романович, Ярхо 1934: 27—28.

[12] Два одностопных стиха встречаются в вольном ямбе драматического отрывка «Насилу выехать решились из Москвы. . .» (1827).

[13] Кроме указанных Винокуром, еще по одному 2-ст. стиху находим в отрывке «Насилу выехать решились из Москвы. . .» и в приписываемой Пушкину эпиграмме «Гр. Орловой-Чесменской» («Благочестивая жена. . .») (1822—1824?).

[14] «Лаиса Венере, посвящая ей свое зеркало» («Вот зеркало мое — прими его, Киприда. . .»). Здесь и далее названия пушкинских стихотворений даются в соответствии с большим академическим изданием (1937—1959).

[15] «К Шишкову» («Шалун, увенчанный Эратой и Венерой. . .»).

[16] Два 3-ст. стиха завершают также приписываемую Пушкину эпиграмму «На Гнедича» («С тобою в спор я не вступаю. . .») (1819—1820).

[17] «На гр. А. К. Разумовского» («Ах! Боже мой, какую. . .»).

[18] В окончательной лицейской редакции послания «К Дельвигу» — не один, а два 3-ст. стиха (34-й и 40-й); еще один 3-ст. стих («Не жертвуй осмеянью») был в ранней редакции послания. В стихотворении «Разлука» — только два 3-ст. стиха. В «Торжестве Вакха» (1818), кроме упомянутого, есть еще один 3-ст. стих — 58-й. Помимо того, два 3-ст. стиха встречаются в полиметрической композиции «Наполеона на Эльбе (1815)».

[19] После 1820 г. 3-ст. строки появляются в стихотворениях «Кинжал» (1821; 1 стих) и «Недавно бедный музульман. . .» (1821; 1 стих), в сцене «Замок воеводы Мнишка в Самборе», исключенной из «Бориса Годунова» (1825; 1 стих), в драматическом отрывке «Насилу выехать решились из Москвы. . .» (1827; 1 стих) и в «Нравоучительных четверостишиях», написанных совместно с Языковым (1826; 2 стиха).

[20] В вольных ямбах Пушкина — 3-ст. строки составляют 2.1 % (Лапшина, Романович, Ярхо 1934: 28), у Карамзина — 15.6 % (Тимофеев 1928: 114), у Батюшкова — 15.5 % (Матяш 1979б: 101), в баснях Вяземского — 8.8 %, в его эпиграммах — 6.9 % (Матяш 1978: 102).

[21] Жанровая дифференциация вольных ямбов Сумарокова частично отражена в работах С. А. Матяш (1978: 101; 1984в: 73).

[22] О нерифмованных вольных ямбах и верлибре у Сумарокова см. Гаспаров 1984а: 61, 70.

[23] См. прим. 9.

[24] Об эволюции метрической структуры вольного ямба см. также Тимофеев 1928: 109—111; Штокмар 1928: 139 сл.; Гаспаров 1984а: 109 и др.

[25] «На Баболовский дворец» («Прекрасная! пускай восторгом насладится. . .») (1814—1816).

[26] На границе послания и элегии находится также стихотворение «К ней» (1817), которое, подобно «Домовому», без остатка делится на 7 четверостиший.

[27] По-видимому, имеется в виду лицейская редакция стихотворения, в которой одиннадцатый строфоид действительно оказывается 8-стишием (*аББаВ ВаВ*), а остальные тринадцать — 2-стишия, 4-стишия и 5-стишия.

[28] Сходную структуру имеет послание «Кюхельбекеру», в котором два 4-стишия в середине окаймляются двумя 5-стишиями по краям, и послание Пущину («Взглянув когда-нибудь на тайный сей листок. . .»), последний строфоид которого насчитывает 7 стихов. Аналогичным образом организованы послания, написанные астрофическим 4-ст. ямбом (Гаспаров 1976б: 13—14).

[29] Судя по всему, речь идет не о «движении ⟨. . .⟩ колонн» [101, с. 29 [49]], а о движении колонов — ритмически релевантных отрезков текста, отделенных друг от друга метрическими паузами. Последний строфоид у Пушкина имеет рифмовку *аББа*.

[30] Еще одна строка 4-ст. ямба предшествовала исключенному четверостишию — в окончательной редакции она исправлена на 6-стопную. Кроме того, Пушкин отбросил начальные четыре стиха, среди которых также был один 4-стопный.

[31] Из письма П. А. Вяземскому (2 января 1822).

[32] Стиховые структуры, подобные «Андрею Шенье» (например, «Леда», «Наполеон на Эльбе» и др.), в настоящее время принято квалифицировать как *полиметрические композиции*: так, в «Андрее Шенье» наряду с вольным ямбом встре-

чаются фрагменты ямба разностопного (чередование 5- и 4-ст. строк) и равностопного (александрийский стих, строфы 4-ст. ямба).

[33] Винокур дифференцирует метрические модификации элегического стиха на основании двух критериев: во-первых, в зависимости от удельного веса строчек разной длины и, во-вторых, в зависимости от степени однородности вольного ямба. «Классические» элегии исследователь характеризует по преимуществу резким преобладанием 6-ст. строк (86.4 % — «Мой друг, забыты мной. . .»; 80.0 % — «Ненастный день потух. . .»). Малочисленность 4-, 5- и 3-ст. ямбов естественно приводит к большой однородности «классического» стиха: *коэффициент однородности* — отношение количества стихов к количеству гомогенных групп (Лапшина, Романович, Ярхо 1934: 29—32; ЦГАЛИ, ф. 2186, оп. 1, ед. хр. 41, л. 158—159) — приблизительно равно 3 («Мой друг, забыты мной. . .» — 3.1; «Ненастный день потух. . .» — 2.9). По этому признаку к «классическим» элегиям тяготеют стихотворения «Мечтателю» — 3.1 (ср. [101, с. 29 [49]]) и «Элегия» («Я думал, что любовь погасла навсегда. . .», 1816) — 3.4, хотя доля 6-стопников в них значительно меньше (в первом она составляет 60.0 %, во втором — 48.8 %). «Романтические» элегии Винокур выделяет, напротив, на основании коэффициента однородности — у этой группы он сравнительно мал и приблизительно равен 2 [«Погасло дневное светило. . .» — 1.9; «Элегия» («Я видел смерть. . .») — 2.0]. В свою очередь, пестрота размеров здесь производна от неоднородности стиха: важен сам факт чередования разностопных строк, а не их абсолютная длина (так, в «Элегии» александрийских ямбов — 37.1 %, а в «Погасло дневное светило. . .» — 60.0 %). И по степени гомогенности, и по доле 6-ст. строк между «классическими» и «романтическими» элегиями оказывается «Выздоровление» — соответствующие его показатели равны 2.5 и 70.0 %. В «реторической» («ораторской») элегии однородность стиха выше, чем в «романтической», а удельный вес 6-ст. строк меньше, чем в «классической»: так, в «Деревне» первый показатель равен 2.8, второй — 72.1 %; в «Клеветникам России» — 3.8 и 32.6 %; в «Войне» — 2.5 и 53.1 %. По тематике к группе «ораторских» элегий примыкает стихотворение «Зачем ты послан был. . .» (1824), несколько отличающееся от них по обоим формальным признакам (2.2 и 27.3 %).

[34] См. Попов, Томашевский 1916: 228—230.

[35] «⟨Ек. Н. Ушаковой⟩» («Когда бывало в старину. . .»).

[36] О форме *рондо* в России см. Лауэр 1975; Гаспаров 1984а: 100—101, 157; 1985: 182—183 и др.

[37] В этом месте Винокур переходит от анализа вольных ямбов к разностопным (см. прим. 1). Из стихотворений, рассматриваемых в дальнейшей части статьи, вольным стихом написана только первая часть «Кинжала», четыре заключительные строфы которого имеют общую схему *6444*.

[38] Например, ода «Его сиятельству графу Григорию Григорьевичу Орлову» (1771) и «Ода. . . Николаю Семеновичу Мордвинову» (1796) В. Петрова, «Ода. . . Ивану Ивановичу Шувалову» (1779), «Письмо к творцу Оды», адресованное Державину (1783), «Ода Александру Васильевичу Суворову-Рымникскому» (1789) Е. Кострова.

[39] Десятистишия оды «На торжественное коронование. . . Александра I» (1801) имели рифмовку, отличную от канонической, — *АбАбВггВдд*; своеобразная модификация одического десятистишия встречается и в таких стихотворениях Карамзина, как «Ода . . . Павлу Первому» (1796) — *ААбВВбГГдд*, «Дарования» (1796) — *ААбВВбГдГд* и «Песнь воинов» (1806) — *аББаВВгДгД*. Кроме пушкинской «Оды его сият. гр. Дм. Ив. Хвостову» (см. Тынянов 1922; ср. [49, с. 156]), классическая рифмовка выделяет десятистишия второго стихотворения из «Подражаний Корану» (1824); ср. еще 4-ст. хореи «Опытности» (1814) — *АббАббГГдд* и 4-ст. ямбы «Бородинской годовщины» (1831) — *аБаБввГдГд* (Томашевский 1958б: 60, 93—94, 104). Об одической дециме см. также Тарановский 1966; Марков 1967: 146—158; Стенник 1973; Гаспаров 1984а: 96—98, 150; Серков 1985.

[40] Ср. Тынянов 1927б: 105—109.

[41] Таковы, например, некоторые духовные оды Сумарокова и «Плач и утешение России» (1796) Петрова.

[42] Остолопов 1821: II, 238.

[43] Сходную структуру имеет и ода Петрова «Его сиятельству графу Петру Александровичу Румянцеву-Задунайскому» (также 1775). Такие композиции в со-

временном стиховедении получили название «суперстрофы́» (Гаспаров 1984а: 98—100).

[44] «Недвижный страж дремал...» датируется 1824 г., «⟨Мордвинову⟩» — 1826 г. К этой группе примыкает также не упомянутое Винокуром восьмое стихотворение из «Подражаний Корану» — «Торгуя совестью пред бледной нищетою...»; оно содержит две разностопные строфы *666646* (ср. Томашевский 1958б: 83—85).

[45] В «Воспоминаниях» 1814 г. три строфы — 12-я, 13-я и 17-я — замыкаются 3-ст. стихом (Томашевский 1956б: 57; 1958б: 91—93).

[46] Ямбическая строфа *6664* с перекрестной рифмовкой встречается еще в трех стихотворениях: «Наполеон на Эльбе» (завершающие 4-стишия), «Тошней идиллии и холодней чем ода...» (1815—1816), «Могущий бог садов — паду перед тобой...» (1818). В двух последних случаях эта строфа уже совершенно свободна от одической семантики (ср. Томашевский 1958б: 75—77). О различных модификациях этой строфы у Пушкина см. Викери 1973.

[47] Жанровое определение Винокура стало традиционным: так, например, Б. В. Томашевский причислял к одам «Воспоминания в Царском Селе», «Недвижный страж дремал...», «⟨Мордвинову⟩», «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...» (1941: 268, 274; 1958б: 75—76, 78, 84; ср. Пумпянский 1977). Очевидно, некоторые затруднения в атрибуции жанра испытывал и Томашевский: в другом месте он назвал «Воспоминания в Царском Селе» «исторической элегией», в которую тема войны вносит «тон и пафос оды» (1956б: 61; о разрушении жанровых перегородок ср. 1941: 284).

[48] Имеется в виду 11-й стих послания Гнедичу; его правильное чтение впервые предложил не Н. Ф. Бельчиков, а П. Н. Кашин (1930; ср. Бельчиков 1924: 188, 204, 211 и др.). По-видимому, Винокур сам восстановил правильный текст по автографу, воспроизведенному Бельчиковым.

[49] За пределами этого перечисления остались четыре текста: «К. А. Б.***» («Что можем наскоро стихами молвить ей?..») (1817—1820), две строфы из стихотворения «Зачем ты послан был и кто тебя послал?..» (1824), «⟨Н. Д. Киселеву⟩» («Ищи в чужом краю здоровья и свободы...») (1828). «Ты просвещением свой разум осветил...» (1831—1836) (ср. Томашевский 1958б: 67—71).

[50] Чередованию 6- и 4-ст. строк Брюсов предпочитал более контрастные сочетания стихов, например 6- и 3-стопных («Сеятель», 1907; «Сон», 1910; «Как из коры точит желтеющую камедь...», 1913) и т. п. (см. также Руднев 1973: 331—333). О пушкинском влиянии на брюсовскую версификацию писал Д. Е. Максимов (1959). Ср.: «Глубоким недоразумением считаю я характеристику Брюсова как романтического поэта, сделанную В. Жирмунским в его известной книге „Валерий Брюсов и наследие Пушкина“, 1922. Характеристика эта основана на полном смешении устремлений нашего декадентства с устремлениями следующего поколения символистов — Вяч. Иванова, Блока, Андрея Белого. Брюсов именно декадент, одинаково стилизующий как классиков, так и романтиков» (из статьи «Баратынский и символисты», 1925; ЦГАЛИ, ф. 2164, оп. 1, ед. хр. 72, л. 7 прим. 4).

[51] Ср.: «Форма, употребление коей у поэта составляет пусть даже 1 % — может в известных условиях оказаться гораздо более показательной для художественного метода данн⟨ого⟩ поэта, чем все остальные 99 %. Все дело лишь в том, чтобы форму эту осмыслить по-должному, ввести ее в надлежащий контекст, вдвинуть в исторически достоверную перспективу» [55, с. 5] (см. преамбулу).

[52] Такой же метрический и строфический рисунок имеют три начальных 4-стишия стихотворения «Наполеон на Эльбе» (ср. Томашевский 1958б: 74—75).

[53] Под названием «Полонофилу» И. А. Шляпкин впервые опубликовал стихотворение «Ты просвещением свой разум осветил...».

[54] Эта форма встречается также в составе «Андрея Шенье».

[55] О разностопных строфах с мужскими рифмами см. также Томашевский 1958б: 82—83.

[56] О строфе «Жениха» см. Томашевский 1958б: 90—91; Вишневский 1984: 14—15 и др.

[57] Жанр «Певца во стане русских воинов» следует определять скорее как *гимн*, а не как *балладу* (Томашевский 1956б: 84—85); ср. жанровый подзаголовок «Певца в Беседе любителей русского слова»: «Балладо-эпико-лиро-комико-эпизодический гимн» (Батюшков 1934: 579; Проскурин 1987: 90—91).

[58] Имеется в виду стихотворение «К Делии» (1814—1816), в ранней редакции озаглавленное «Песня»; его семистишная строфа состоит из четырех 3-ст. стихов, после которых следуют три 4-ст. (ср. Томашевский 1958б: 85).

[59] Чередование 4- и 3-ст. ямба встречается также в стихотворениях «Вот Виля — он любовью дышет. . .» (1813—1817), «Портрет» (1813—1817), «Двум Александрам Павловичам» (1813, приписываемое), «Генералу Пущину» (1821) (ср. Томашевский 1958б: 71—74). Этим же размером написана поэма «Тень Баркова» (Томашевский 1956б: 39—40).

[60] Ср. незавершенное стихотворение «Ноэль на лейб-гусарский полк» (1816). О строфе «Noël'я» см. Томашевский 1958б: 89.

[61] См. Лотман, Шахвердов 1979: 234.

[62] См. Сенчина 1979: 273.

[63] Винокур имеет в виду три стиховедческие концепции: А. Белого, В. Брюсова, Г. Шенгели. Для первого характерен термин «ускорение» (Белый 1910: 269, 286—300 и др.), для второго — термин «ипостаса» (Брюсов 1919: 16—18 и др.), для третьего — термин «лейма» (Шенгели 1921: 75—81 и др.). «Подсчеты, измерения и таблицы» одинаково свойственны Белому и Шенгели и в значительно меньшей степени — Брюсову.

[64] Ср.: «Каждый размер имеет свой экспрессивный „ореол", свое аффективное значение» (Виноградов 1959: 28). Если понятие «экспрессивного» значения метра восходит к Винокуру, то слово «ореол» взято из терминологии Л. В. Щербы (1923: 51), учеником которого был В. В. Виноградов.

[65] Вслед за Винокуром омонимию и синонимию размеров отмечали почти все пишущие о семантике метра, например: «Каждый размер многозначен, но область его значений всегда ограничена и не совпадает с областью, принадлежащей другому размеру» (Томашевский 1958а: 33) [ср. дословное повторение этого положения у Виноградова (1959: 29) — без ссылки на Винокура и Томашевского]; «〈. . .〉 не только один метр может быть зна́ком нескольких тем, а и одна тема может иметь знаками несколько метров 〈. . .〉 набор тем в разных размерах может быть одинаков 〈. . .〉, но структура этого набора одинакова не будет» (Гаспаров, 1979б: 284, 305).

Р. ЯКОБСОН. «НОВЕЙШАЯ РУССКАЯ ПОЭЗИЯ: НАБРОСОК ПЕРВЫЙ»

Впервые — [3]. Печатается по тексту первой публикации.

Рецензия Винокура была откликом ближайшего единомышленника: взгляды рецензируемого и рецензента формировались в одной и той же научной среде. Не удивительно поэтому, что рецензия не заключала в себе критических замечаний по частным поводам, а сочувственно развивала и проясняла исходные методологические посылки, общие обоим ученым (ср. Жирмунский 1921в; Томашевский 1921а; Виноградов 1922в; Эйхенгольц 1922: 168—170; а также Трубецкой 1975: 17—18, 22—23). Она касалась двух важнейших вопросов: о *специфике науки о литературе* и ее *отношении к лингвистике* (см. комментарий и прим. 2 к статье «Чем должна быть научная поэтика»).

Винокур считал, что в поэтике специфический объект изучения — это «язык в его эстетической функции», «и так как языком вообще занимается лингвистика, то история литературы является лишь отделом последней» [3, с. 4 [56—57]]. Выступая по докладу В. Б. Шкловского «Сюжетосложение в кинематографическом искусстве» (1.IX. 1919), Винокур спрашивал: «Что́ есть поэзия — только ли языковый факт, или еще что-нибудь, т. е. исчерпывается ли материал поэзии понятием языка? На этот вопрос нужно ответить в утвердительном смысле. Мысль не может быть материалом поэзии. Правда, мы в поэтическом произведении видим высказывание мысли, но мысль эта не определяет поэзии нисколько, хотя бы потому, что и в других искусствах мы имеем то же высказывание мысли. Вне языка нет поэзии — но вне мысли поэзия возможна. Отсюда понятно, что можно говорить о поэзии как лингвистическом факте и что до́лжно изучать поэзию лингвистически. Нельзя смешивать 〈. . .〉 семантики, т. е. языкового момента, с мыслию, моментом психологическим» (ИРЯ, ф. 20, л. 63; ср. [208, с. 87 [12—13]] и прим. 7 к статье «Чем должна быть научная поэтика») [a].

---

[a] Ср. также: «Предметом ист〈ории〉 литер〈атуры〉 явится художественное слово во всей сложности его жизни, методы же будут лингвистическими» [из

Эта точка зрения была в МЛК господствующей: «Кружок с первых шагов своей деятельности поставил себе задачей разработку вопросов лингвистики (понимая под этим термином науку как о практическом, так и о поэтическом языке), а также вопросов фольклора и этнографии» [33, с. 289] (ср. Якобсон, Богатырев 1923: 29). Именно включение поэтики в лингвистику без остатка — отличало позицию МЛК от опоязовской [там же: 31; см. комментарий к статье «Новая литература по поэтике: (Обзор)»]. В середине 20-х годов Винокур пересмотрел свои воззрения по этому вопросу: теперь он уже не считал, что «поэтика есть „часть" или „отдел" лингвистики и что изучаться она должна „лингвистически"» [70, с. 166]. Но когда через два десятилетия ученый снова обратился к проблеме поэтического языка, он во многом вернулся к тем взглядам, которые отстаивал на рубеже 1910—1920-х годов: «Лингвистика, — писал он в 1945 г., — вообще есть наука о в с я к о м языке, в том числе и о языке художественном 〈...〉 необходимо должен существовать в лингвистике особый отдел, посвященный изучению закономерностей, которые обнаруживаются в том, как функционирует в исторической действительности язык художественный» [186, с. 255 [139]] (см. прим. 4, 21 и 49 к статье «Об изучении языка литературных произведений»). Именно это решение вопроса составило краеугольный камень методологии структурализма в поэтике (Шапир 1987б: 230—233).

[1] 16.II.1921 Р. О. Якобсон писал Винокуру: «Спасибо за горячий отзыв. Только ты слишком педализируешь — „язык, на котором произведение написано". Читатель вспоминает немедленно о школьной грамматике, грамотный 〈—〉 о Введении в языковедение и видит, что этим языком не исчерпывается „литературность". Нужно из популяризационных соображений либо разъяснить, что́ разумеем под языком, либо говорить осторожней, т. е. о словесной форме, о выражении» (АВ).

[2] См. прим. 17 к статье «Чем должна быть научная поэтика».

[3] Якобсон 1921: 10 (см. прим. 20 к статье «Чем должна быть научная поэтика»). Ср.: «В чем основной признак эстетической функции языка? Как отличить произведение художественное от нехудожественного? 〈...〉 Недостаточна мотивировка творчества терминами „установка на выражение", „обнажение приема", „игра" и т. д.» (Томашевский 1921а: 54). В письме Винокуру (не раньше середины лета 1921) Якобсон отвечал: «〈...〉 что касается его 〈Б. В. Томашевского. — *М. Ш.*〉 (и твоих) возражений, то я не согласен, деформация + установка на выражение — вполне достаточный эстетический критерий. Т〈а〉к к〈а〉к возражения Трубецкого отчасти совпадают, посылаю тебе копию своего ответа ему» (АВ; см. прим. 7).

[4] Ср.: «Сегодняшний уличный разговор понятней языка Стоглава не только обывателю, но и филологу. Точно так же стихи Пушкина *как поэтический факт* сейчас непонятней, невразумительней Маяковского или Хлебникова» (Якобсон 1921: 3). В ходе обсуждения доклада Якобсона в МЛК этот тезис вызвал возражения Винокура: «*Винокур* не согласен с утверждением доклада о том, что как старый практический яз〈ык〉 менее понятен исследователю, чем современный, так и старый поэтический яз〈ык〉, напр〈имер〉 язык Пушкина, менее понятен, чем современный поэтический язык, напр〈имер〉 яз〈ык〉 Хлебникова. Ведь живой, современный практический язык понятней лингвисту только потому, что он имеет здесь дело непосредственно с фактом, при исследовании же старого языка — приходится обращаться к мало достоверным документам. Но при изучении поэтич〈еского〉 яз〈ыка〉 и в первом и во втором случае — мы имеем дело с документом, который приходится совершенно одинаково интерпретировать». «Отводя возражение Винокура, Якобсон указывает, что в поставленном возражении сказывается профессиональный фонетик. Дело в том, что факты языка современного понятнее нам не только благодаря непосредственному восприятию факта, но также и благодаря тому, что и сам исследователь переживает сходные языковые процессы. Так, один и тот же поэтический прием — в стихотв〈орении〉 Хлебникова

выступления Винокура по докладу Е. Н. Коншиной «История литературы как наука (по поводу книги Архангельского)» (МЛК, 4.IV.1920); ИРЯ, ф. 20, л. 90 об.]; «Лингвистика изучает слово во всех его проявлениях» [из выступления Р. О. Якобсона по докладу М. М. Кенигсберга «Заметки к композиции „Принцессы Брамбиллы" Э. Гофмана» (25.IV.1920); там же, л. 95 об.—96].

нас поражает, останавливает на себе наше внимание, между тем как в стихотв⟨орении⟩ Пушкина он может остаться незамеченным, ибо он показан там в привычной, благодаря частым ассоциациям, манере» (ИРЯ, ф. 20, л. 26). Ср. замечания Винокура о работе Б. М. Эйхенбаума (1921): «Заканчивает свою статью Эйхенбаум указанием на то, что лишь теперь, когда Пушкин от нас так далек — возможно настоящее его восприятие. Ошибка этого утверждения, пожалуй, не сразу ясна ⟨. . .⟩ Конечно, изучать поэтику Пушкина — мы умеем, чего не умели современники. Но зато последние куда живее воспринимали, куда острее чувствовали все новое, ударное в версификации Пушкина — все то, что для нас теперь — лишь штамп и шаблон» [35, с. 4].

[5] По всей вероятности, эта идиома восходит к Гоголю (1951: VII, 39—41). В литературоведческий обиход ее ввел С. А. Венгеров. В предисловии ко 2-му изданию Словаря русских писателей он объяснял: «Я ни на историю литературы, ни тем более на свой Словарь не смотрю как на пантеон ⟨. . .⟩ он объемлет всю пишущую братию, не только генералов и полковников от литературы и науки, но и простых рядовых» (1915: с. XIV сл.). Популярность этого выражения была в те годы довольно велика (см. хотя бы Тынянов 1927а: 42; Якобсон 1975: 19—20). Ср. также у Маяковского: «А почему // не атакован Пушкин? // А прочие // генералы классики?» («Радоваться рано», 1918).

[6] Ср.: «⟨. . .⟩ но только тогда станет возможна научная поэтика, когда она откажется от всякой оценки, ибо не абсурдно ли лингвисту как таковому расценивать наречия сообразно с их сравнительным достоинством» (Якобсон 1921: 5; см. прим. 3 к статье «Чем должна быть научная поэтика»).

[7] Противоположную оценку этому сопоставлению дал В. В. Виноградов: он увидел в нем построение «дилетантствующего субъективиста, который подгоняет под формально-логические схемы ⟨. . .⟩ разнородные по своему семасиологическому характеру факты» (1922в: 14). Ранее аналогичное замечание сделал Якобсону Н. С. Трубецкой (в письме от 7.III.1921): «Если отвлечься от неудачной формы, беспорядочного изложения, тяжелого языка и т. д., то в области содержания мне кажется можно отметить один недостаток: слишком большое пренебрежение эстетическим критерием. Пушкин, народная словесность, футуристы — это все совершенно разнородные величины именно в силу их совершенно различных эстетических подходов, взглядов (бессознательных или сознательных) на задачи поэзии. Отметить, что во всех этих видах поэзии встречаются одни и те же приемы — недостаточно. Приемы эти все-таки не одни и те же, именно в силу того, что они применяются людьми с совершенно различными эстетическими „системами поэтического мышления“» (1975: 17 сл.). Сохранилась копия письма Якобсона, содержащая ответные возражения (АВ; ср. Трубецкой 1975: 22 прим. 7).

НОВАЯ ЛИТЕРАТУРА ПО ПОЭТИКЕ
(Обзор)

Впервые — [44]. Печатается по тексту первой публикации.

Оценивая наиболее выдающиеся лингвопоэтические исследования начала 20-х годов, Винокур касается в первую очередь вопросов методологических, из которых важнейшим для него остается *соотношение лингвистики и поэтики*. Он по-прежнему понимает языкознание как «науку о *смысле*, о *значении*» (ср. прим. 7 к статье «Чем должна быть научная поэтика») и настаивает на том, что «принципиального различия между лингвистикой и поэтикой не существует» [44, с. 240 [59]] (ср. [35, с. 4]). Летом 1922 г. в рецензии на книгу Б. М. Эйхенбаума Винокур писал: «⟨. . .⟩ предмет историко-литературного исследования есть само литературное произведение. Но литературное произведение складывается из элементов порядка чисто словесного. Отсюда: научное описание литературного произведения возможно лишь в терминах лингвистических. Лишь совокупность установленных лингвистическим анализом особенностей дает позднée право вводить обобщения, которые трактовали бы об общем стиле того или иного поэта» [41, с. 9]. Эта мысль вновь повторена в мартовском обзоре 1923 г.: «Нужно лишь твердо запомнить, что исследователь литературных форм изучает, подобно лингвисту, *слово*, и что слово это понимается им с точки зрения предваряющего его струк-

турного *задания*: все остальные выводы напрашиваются сами собою» [44, с. 240 [59]].

Тезис о том, что «материал поэзии 〈. . .〉 есть слово — и только слово», разделяли также В. М. Жирмунский и Эйхенбаум. Но, в отличие от них, Винокур делал отсюда принципиальный по своей важности вывод: «Сложнейшие композиционные сюжетные построения, в конечном счете, сводятся к развернутому языковому факту. Это неопровержимо» [44, с. 240 [59]]. Он не был согласен с Жирмунским, выводившим поэтику сюжета и композиции за рамки лингвистики: «Последнее утверждение — не кажется нам обоснованным достаточно убедительно, ибо сюжет — есть, по-нашему, сочетание с л о в е с н ы х з н а ч е н и й, иначе говоря, сюжет — явление порядка с е м а н т и ч е с к о г о» [38, с. 4]. Эта точка зрения нашла отражение в Тезисах ПЛК: «〈. . .〉 менее всего разработана *поэтическая семантика* слов, фраз и композиционных единиц любого размера 〈. . .〉 Сам *сюжет* представляет семантическую композицию, а потому проблемы структуры сюжета не могут быть исключены из изучения поэтического языка» (Гавранек, Якобсон, Матезиус, Мукаржовский 1929: 20—21). Так были открыты новые горизонты в изучении поэтической семантики, а точнее — *гиперсемантики* (Шапир 1988: 67): речь шла о семантических структурах, реализующихся в отрезках речи, бóльших, нежели фраза [ср. «гиперсинтаксис» Б. Палека (1968)] [a].

Это решение Винокур выстрадал еще в 1919—1920 гг., в первую очередь в полемике с Опоязом. Современники констатировали: «〈. . .〉 в то время как Московский лингвистический кружок исходит из того положения, что поэзия есть язык в его эстетической функции, петроградцы утверждают, что поэтический мотив далеко не всегда является развертыванием языкового материала» (Якобсон, Богатырев 1923: 31) [б]. С этой точки зрения чрезвычайно важен спор о сюжете, вспыхнувший в ходе обсуждения доклада Е. Н. Коншиной «История литературы как наука: (по поводу книги Архангельского)» (4.IV.1920). Полемику открыл О. М. Брик, который счел необходимым «возразить Г. И. Винокуру: нельзя отожествить слово с предметом истории литературы. Вся литература не сводится к языку. Так сюжет нельзя рассматривать, как словесный факт. Сюжет возможен и в картине, и в статуе. Поэтому и поэтика не есть только словесная наука, и лингвистикой исчерпана быть не может» (ИРЯ, ф. 20, л. 91). Ему ответил П. Г. Богатырев: «Что касается замечания О. М. Брика о том, что сюжет не есть слово, так как он дается нам и в живописи, то оно не существенно. Ведь выражен данный сюжет все-таки в слове. Не выраженным сюжет не существует.» «*О. М. Брик.* Но сюжет совершенно не зависит от выражения, раз может быть выраженным как угодно. Я могу рассказать в двух словах сюжет „Ревизора" например. В уездный город приезжает чиновник, которого все принимают за ревизора. Каким образом здесь сюжет выражен в слове? Где здесь словесные факты?» «*Г. И. Винокур* замечает, что в подобной интерпретации это уже не есть сюжет гоголевского „Ревизора" и не заключает в себе никаких признаков художественного произведения, так как вырван из атмосферы гоголевского *выражения*. Но вообще ссылка на возможность сюжета в других областях, кроме слова, легко может быть устранена. Никто и не думает утверждать, что сюжет возможен только в поэзии. Это есть определенная эстетическая категория, по существу абстрактная; но познаем мы ее каждый раз в том или ином конкретном материале. Поэтому когда мы говорим о сюжете в поэзии и сюжете в картине мы говорим о разных вещах.» «*П. Г. Богатырев* добавляет, что несомненен факт зависимости сюжета от выражения. Сюжет в поэзии, не то, что сюжет в картине. Поэтический сюжет можно определить, как сочетание словесных мотивов» (там же, л. 91 об.). Возвращаясь к возражению Брика, Винокур объясняет, «что он вовсе не сводит литературу, как явление, к слову, а сводит

---

[a] Кажется закономерным, что представление о сюжете как подуровне языка художественного произведения зародилось именно в России. «Традиционной болезнью русских беллетристов стала 〈. . .〉 сюжетная анемия, все ушло в живопись» (Замятин 1923: 60, 67 и др.). В отличие от литературы Запада, где стиль был традиционно «подвластен сюжету», русская проза «в погоне за выработкой стилистической самостоятельности» потеряла власть над сюжетом, и он оказался производным от стилистического задания (Асеев 1925: 73; ср. также Слонимский 1923).

[б] Ср., впрочем: «Теорию сюжета надо изучать, как теорию языка» (Шкловский 1919а: 71).

лишь историю литературы, как науку, к изучению слова. Это вещи разные. Объективно нам дан конгломерат явлений, но мы необходимо должны задать вопрос: каков тот признак, который заставляет нас этот конгломерат отличать все же от других явлений. И этот признак — художественно-построенное слово.» «*О. М. Брик* добавляет, что нужно изучать не только *как* выражено, но и *что* выражено, а последнее и есть сюжет.» Винокур, напротив, полагает, «что сюжет то и есть „как", а не „что"» (там же, л. 92 об.). Итоги дискуссии подвел Г. Г. Шпет: «Напрасно указывали, что сюжет — не слово, что он может встречаться и в картине, напр⟨имер⟩. Это не возражение, ибо к сюжету мы приходим через понимание слова ⟨. . .⟩ Сюжет — это смысл слова» (там же, л. 93) [в].

Итак, «понимание сюжета как элемента художественной формы» [44, с. 242 [62]] (ср. [17, с. 7; 18, с. 4]), «как явления стиля» (Шкловский 1921) было общим для большинства членов Опояза и МЛК, однако только москвичи при этом утверждали, что «понятие стиля есть понятие чисто лингвистическое» [44, с. 240 [59]]. Позиция Винокура и его единомышленников была логически последовательней и методологически строже. Именно поэтому несправедлива исследовательская оценка, помещающая «отношение наиболее активных членов МЛК ⟨. . .⟩ к Опоязу ⟨. . .⟩ между ⟨?! — *М. Ш.*⟩ воззрениями В. В. Виноградова и М. М. Бахтина — в их полемике с формалистами» (Тоддес, Чудакова 1981: 242). Если искать для МЛК место среди филологических «партий», то «поместить» его нужно по другую от Опояза сторону, нежели Виноградова и тем более Бахтина. Пользуясь терминологией эпохи, можно было бы сказать, что и «после отъезда Якобсона из Москвы» (там же: 242) такие выдающиеся члены кружка, как Винокур и Богатырев, критиковали петроградский «формализм» не *справа*, а *слева* (ср. [52, с. 173]). Однако очень часто их точка зрения оказывалась точкой зрения *сверху*, над временем: многое из того, что говорили, но не опубликовали в те годы московские филологи, навсегда сохранит за собой статус научной истины.

[1] Ср.: «⟨. . .⟩ важна и ценна м е т о д о л о г и ч е с к а я сторона нового дела» (Дегтеревский 1922: 171). Ср. также мнение историка: «Основным недостатком формализма, по существу никем из» его приверженцев «не преодоленным, было отсутствие единой концепции» (Иванов 1984: 248; ср. комментарий к статье «Чем должна быть научная поэтика»).

[2] Близкие воззрения на соотношение «принципиального» и «материального» нача́л в научном исследовании высказал Р. О. Якобсон по поводу «Биографии и культуры» [83]: «⟨. . .⟩ мне органически чужды всякие принципиальные работы, не показанные на материале (равно к⟨а⟩к и работы обратного характера — обнаженные „материалы"). А твоя работа именно обнаженно принципиальна. И когда ты в заключение прибавляешь, что „никакого практич⟨еского⟩ употребления сделать из этой работы нельзя", это меня в конец обескураживает» (из письма Винокуру от 5.II.1927; АВ).

[3] Виноградов 1922а: 92 прим. 1; ср. прим. 25.

[4] См. Жирмунский 1921а: 68—69, ср. 64—66. О статье В. М. Жирмунского см. также [38].

[5] Эйхенбаум 1922а: 14. О противопоставлении *языка* и *стиля* у раннего Винокура см. статью «Поэтика. Лингвистика. Социология: (Методологическая справка)» и комментарий к ней.

[6] См. Виноградов 1922а: 92 прим. 1; ср. 1923: 206 прим. 1.

[7] Ср. Жирмунский 1921а: 64 и прим. 28 к статье «Чем должна быть научная поэтика».

[8] Во втором номере «Леф'а» А. А. Реформатский приветствовал в работе В. В. Виноградова «ясную методологическую линию телеологического рассмотре-

---

[в] См. отголоски этой полемики в прениях по докладу М. М. Кенигсберга «Заметки к композиции „Принцессы Брамбиллы"» (25.IV.1920). Сам Кенигсберг высказался против понимания сюжета как явления словесного. Противоположное мнение выразил М. А. Петровский: «⟨. . .⟩ слово „сюжет" относится исключительно к области „словесной", и вряд ли можем говорить о сюжете картины» (ИРЯ, ф. 20, л. 95). Проблемы сюжета как словесного факта коснулся Богатырев в докладе «О формальных особенностях гоголевских комедий» (13.II.1921; см. там же, л. 124—124 об.).

ния стилистики под углом зрения задания как *системы* приемов, а не *суммы*» (1923: 154; ср. также Эйхенгольц 1922: 165). О *культуре языка* и *лингвистической телеологии* см. комментарий и прим. 4 к статье «Футуристы — строители языка» и прим. 23, 29 к статье «Поэтика. Лингвистика. Социология».

[9] Винокур самым серьезным образом переосмысляет слова Якобсона, говорившего не о «структуре», а о «приеме» (ср. прим. 13 к статье «Чем должна быть научная поэтика»).

[10] См. Эйхенбаум 1922г: 160, 158. Первая цитата — из письма И. С. Тургенева к Я. П. Полонскому от 13(25) января 1868 г.

[11] Там же: 158. Сходные исследовательские задачи ставил перед собою Ю. Н. Тынянов (1921в).

[12] Эйхенбаум 1922г: 160 [неточно цитируются слова С. А. Андреевского (1891: 189—190)].

[13] См. Эйхенбаум 1922г: 160—161, 165, 192; 1923: 22—23. Социолингвистическая характеристика Некрасова оказалась во многом сходна той, которую Винокур и его современники дали Маяковскому: «Некрасов спасал поэзию тем, что как бы врывался в нее с улицы, не считаясь с традициями. На самом деле он пришел не с улицы, а из самой литературы» (Эйхенбаум 1922г: 161—162; ср. прим. 14 к статье «Футуристы — строители языка» и прим. 15 к статье «Поэзия и наука»).

[14] Ср. Эйхенбаум 1922б: 93.

[15] Об исследовании К. Леонтьева Б. М. Эйхенбаум писал в статье «О Льве Толстом», 1919 (1924 г: 63—66). Ср. рецензию Винокура на книгу «Молодой Толстой»: «〈. . .〉 Эйхенбаум, явно увлекшись дневниками Толстого, придает им значение не только литературного произведения, произведения с л о в е с н о г о, но и п с и х о л о г и ч е с к о е, ибо если и не ставит дневников в прямую связь с личными переживаниями Толстого, связь эту даже отрицая, то все же считается с дневниками как с показателем художественных н а м е р е н и й и п л а н о в Толстого. Психологизм 〈. . .〉 просачивается сквозь научный подход к делу в разных местах книги и в конечном счете не может не сказаться на основных выводах автора. А истинно научная поэтика возможна лишь на почве окончательной ликвидации психологизма» [41, с. 9] (ср. Шкловский 1926: 100).

[16] См. Эйхенбаум 1923: 26.

[17] См. там же: 28, 33, 37—39, 63.

[18] См. там же: 119. Эйхенбаум оспаривает точку зрения Жирмунского на «классицизм» А. Ахматовой (1922а: 92—93).

[19] См. Эйхенбаум 1923: 83—104. Общие воззрения ученого на проблему фоносемантики отражены в работах Эйхенбаум 1916; 1920.

[20] Эйхенбаум 1923: 106—113; см. ссылку на тыняновские исследования по семантике стиха, тогда еще не опубликованные (там же: 108 прим. 1).

[21] См. комментарий к рецензии на книгу Якобсона «О чешском стихе преимущественно в сопоставлении с русским».

[22] См. прим. 24 к статье «Футуристы — строители языка».

[23] См. Эйхенбаум 1923: 8.

[24] Ср. там же: 19—21, 32—33.

[25] Ср. остроумную критику виноградовской теории «семантических гнезд» у Эйхенбаума (1923: 129—130 прим. 1). Иную оценку «превосходному исследованию» Виноградова дал А. А. Смирнов: «〈. . .〉 выбор и развертывание отдельных „гнезд“ символов определены отнюдь не объективными „лингвистическими“ критериями. Настаивать же на том, что и такое исследование есть лингвистическое — значит наделять языкознание средствами науки о литературе и заставлять его возвращать науке о литературе то, что оно само от нее заимствовало» (1924: 157).

[26] См., например, Коган 1921; ср. также Виноградов 1975: 271.

[27] См. Мережковский 1903: 43, 55.

[28] О «носологических» штудиях Виноградова см. также [38].

[29] Ср.: «Работа Шкловского написана очень популярно. Отсюда не следует выводить, что она элементарна. Впечатление элементарности часто производят работы юных его подражателей, которые слишком усердно „расшивают“ романы, не заботясь об их склеивании 〈. . .〉 но вряд ли автор повинен за неумелых подражателей» (Томашевский 1922а: 49).

[30] Шкловский 1921а: 3.

[31] Ср. Локс 1922: 355. Винокур впервые высказывает здесь свое сочувствие

к *филологическому методу* (ср. выше о работах Виноградова, посвященных «Носу» и «Двойнику»). Позднее понимание филологии как особого отношения к тексту вылилось в стройное научное мировоззрение [160; 200] (ср. [83, с. 71; 148, с. 20—21]). О теории романа у Шкловского см. также [17; 18; 35, с. 4].

[32] Ср. обсуждение доклада Якобсона «Образчик научного шарлатанства: (по поводу „Науки о стихе" В. Брюсова)» (прочитан в МЛК 23.IX.1919; ИРЯ, ф. 20, л. 65—66). О «формалистской» критике стиховедческих исследований символистов см. также комментарий к статье «Хлебников».

[33] Подробнее см. рецензию на книгу Якобсона «О чешском стихе» и комментарий к ней.

[34] См. Эйхенбаум 1922а: 9.

[35] О развитии этих идей в творчестве Винокура см. комментарий к статье «Слово и стих в „Евгении Онегине"».

[36] Соотношение «формального» и «социологического» изучения литературы рассмотрено в статье «Поэтика. Лингвистика. Социология» (см. комментарий и прим. 39 к ней).

[37] См. Арватов 1923б: 95—98 и др. Ср. общую стилистическую характеристику поэтической речи Маяковского как «устной», «громкой» и «публичной» [155, с. 111—122].

Р. ЯКОБСОН. «О ЧЕШСКОМ СТИХЕ ПРЕИМУЩЕСТВЕННО В СОПОСТАВЛЕНИИ С РУССКИМ»

Впервые — [53]. Печатается по тексту первой публикации, с учетом незначительной авторской правки (АВ).

Пионерское исследование Якобсона было близко Винокуру не только своими методологическими установками, но также конкретной стиховедческой проблематикой: в 1920—1922 гг. Винокур интенсивно занимался метрикой литовских и латышских народных песен (дайн). В письме от 2—3.XII.1920 Якобсон советовал своему другу: «〈...〉 подготовься на рижских хлебах к экзаменам и напиши шикозную кандидатскую; ведь теперь ты можешь приплести еще ритмику лат〈ышских〉 песен, а такое сравнение 2^x ритмик, т. е. ритмики языка с вольным ударением и с фиксированным, м〈ожет〉 б〈ыть〉 очень ценным. Нечто подобное я делаю, сопоставляя чешский четырехстопн〈ый〉 хорей с русским» (АВ). 29.VII.1922 Якобсон спрашивал: «Что с литовской метрикой?» (АВ), а на обложке своей книги (1923), вышедшей в конце 1922 г., поместил сообщение о подготовке к печати книги Г. Винокура «Литовская ритмика» [материалы к ней см.: ЦГАЛИ, ф. 2164, оп. 1, ед. хр. 91; см. также обсуждение вопросов сравнительной метрики индоевропейского стиха в переписке Якобсона и Н. С. Трубецкого (1975: 10, 33—34, 36—37, 89—91 и др.)]. Не удивительно, что основные положения будущего исследования Якобсон сообщил Винокуру одному из первых:

«Пришел к следующему выводу. Вкратце: 3 новых положения должны лечь в основу новой ритмики.

1) Старая ритмика догматична — новая релятивна (но это не ново, это Кружок знает. На западе мало кто этому следует).

2) Старая ритмика предполагает язык поэтический по существу тожественным с яз〈ыком〉 практическим, либо разграничивает произвольно (Потебня). Подновленная отожествляет поэтический язык с эмоциональным. Новая должна указать коренную противоположность поэтич〈еского〉 яз〈ыка〉. Поэтич〈еский〉 язык, к〈а〉к организованное насилие. (Но и это Кружок знает) 〈.〉

3) Устанавливаю 3 этапа развития ритмики〈:〉

а) графически-логическая (ср. школьную грамматику) 〈;〉

б) акустическая (Саран), моторная (Зих), компромиссная акустически-моторная (Верье) 〈;〉

в) третий этап имеет быть — ритмика фонологическая [а]. Исходная точка — см. стр. 48 моей книжки [б]. Поэтому Саран, рекомендующий слушать, как чужую

[а] Первоначально было: «ритмика фонетическая (или антропофоническая)».

[б] Ср.: «Эвфоника оперирует не со звуками, а с фонемами, способными ассоциироваться со смысловыми представлениями» (Якобсон 1921: 48).

речь, не понимая, и Брик с требованьем слушать, к⟨а⟩к речь заумную, глубоко не правы. Одинаковое звучание может быть для представителей двух различных языковых традиций фонетически ⟨имеется в виду фонологически. — *М. Ш.*⟩ глубоко различным.

Вот этот 3[ий] тезис, проведенный на деле, по⟨-⟩моему, существенно нов (речь идет о ритмике). Это уголок занавеса, приподнятый над моею вынашиваемою книгой. Жаль, что нельзя продебатировать в Кружке пропедевтику» (из письма от 16.II.[1921]; АВ).

В своей рецензии Винокур приветствовал преимущественно те методологические принципы, о которых писал ему ранее сам Якобсон и «которые обязан иметь в виду всякий, кто занимается вопросами сравнительной метрики» (Майенова 1977: 260). Так, решающим открытием рецензент признал *фонологический подход* к стиху, выявляющий его зависимость от языка (ср. Руди 1976: 485 и др.; Поморска 1977: 363, 365; Бострём Крукенберг 1979: 81—92; Вьель 1984: 36; а также Якобсон 1979: 571—572, 573—574, 578). Вслед за лингвистами женевской школы ученые МЛК пришли к тому, что не все звуковые параметры равноценны: в языковую «систему звуки входят поскольку они значимы, внутренне обусловлены, этимологичны, выполняют определенную семасиологическую функцию» [53, с. 274[65]] (ср. Трубецкой 1923: 453—454). Но «дифференциация функций различных стихообразующих элементов в фонологической системе языка» не может не отразиться на роли этих элементов в структуре самого стиха (Майенова 1977: 260 сл.) — Якобсон это понял и показал на примере русской и чешской просодии [53, с. 275[65—66]] (ср. Трубецкой 1923: 454—455). Следующим шагом на пути к сравнительному стиховедению должна была стать «разработка просодии отдельных языков под фонологическим углом зрения», осуществленная силами МЛК (Якобсон 1923: 6). Нет сомнения, что основные надежды в этом отношении Якобсон возлагал тогда именно на Винокура[в].

Однако зависимость стиха от языка, обнаруживаемая при фонологическом подходе, не является абсолютной. Два других методологических принципа, отмеченные Винокуром, должны были установить пределы такой зависимости. Это, во-первых, «точное разграничение языка поэтического и языка практического» [53, с. 274[64]] (см. прим. 1) и, во-вторых, последовательный стиховедческий релятивизм [53, с. 275[66]]. Осуществленные на практике, эти теоретические положения неизбежно влекут за собой понимание того, что система стихосложения невыводима целиком из наличной фонологической базы [53, с. 276[66]]. Поборников каждой конкретной версификации «Якобсон рассматривает не как показателей объективной истины, а как представителей той или иной ⟨...⟩ эстетики. Он ⟨...⟩ оценивает их показания чисто-релятивистически, в зависимости от их языковых навыков и личных симпатий» [53, с. 275[66]]. Таким образом, Якобсон впервые выдвинул, а Винокур поддержал «концепцию стиха как равнодействующей между исходными данными языка и преобразующими („деформирующими“) тенденциями искусства» (см. прим. 10) — по мнению М. Л. Гаспарова, именно она легла «в основу большинства современных представлений о стихе» (1984а: 207—208; оригинальную постановку проблемы см. Гаспаров 1981а; ср. прим. 25 к статье «Чем должна быть научная поэтика»). Интересно, что основополагающий тезис позднего Винокура о нейтрализации различий между *langue* и *parole* в языке художественной литературы [186, с. 251[135]] был сформулирован под влиянием старой идеи «организованного насилия», вовлекающего «внеграмматические элементы» речи в поэтическую структуру (см. прим. 38 к статье «Об изучении языка литературных произведений»).

[в] Ср. «доклад-рецензию» А. И. Ромма, прочитанный в МЛК 5.III.1923: «Конечно, верно, что надо исходить не из чистого звука, а из лингвистической фонологии. Но как эта фонология построена у Якобсона — это другой вопрос.

Приветствую и сравнительный метод в просодии. Но горячо протестую против бессистемного и случайного подбора языков, привлекаемых к сравнению» (ЦГАЛИ, ф. 2164, оп. 1, ед. хр. 55, л. 9). См. также критические замечания А. Мазона (1923) и анонимную рецензию в газ. «Накануне» (1923. 15 апр. Лит. приложение. № 48. С. 7—8; подпись: Филолог).

[1] Ср.: «Необходимо как можно яснее подчеркнуть все принципиальное отличие языка поэтического от языка „практического". Защищая или критикуя какую-нибудь систему стихосложения, никак нельзя апеллировать к ее естественности или к ее близости к разговорному языку. Не „естественность" по существу искусственного поэтического языка приводит к победе ту или иную систему стихосложения, а разнообразные культурно-исторические факторы, поэтическая традиция, авторитет классиков, иностранные влияния и проч.» (Трубецкой 1923: 459; ср. прим. 10).

[2] Якобсон 1923: 19.

[3] См. Верье 1909: 6; Якобсон 1923: 45.

[4] См. Якобсон 1923: 19—21.

[5] Саран 1907: 1; Якобсон 1923: 21.

[6] Сеше 1908: 151; Якобсон 1923: 21 прим. 24. О предыстории и ранней истории фонологии в России ср. Реформатский 1970, где стиховедческие работы молодого Якобсона и влияние на них идей женевской школы обойдены молчанием. В то же время, по признанию самого Якобсона, «именно анализ стиха» дал ему «возможность увидеть основу, на которой зиждется фонологическая система языка» (1979: 572).

[7] Ср.: «Деление звук⟨овых⟩ элементов на 1) фонологические и 2) внеграмматические — крайне странно. Сам же Якобсон прекрасно доказывает, что „внеграмматические" элементы специфичны для каждого языка, обусловлены его фонологической, т. е. грамматической системой и использованы для выражения тех или иных оттенков значения. Еще Marty установлено, что эмоциональная окраска входит в коммуникацию. Тем самым „внеграмматические" факты — вполне грамматические, как служащие определенным коммуникативным целям и обусловленные системой языка. Выделить их в особую группу можно только по признаку осознания говорящим. Прибавлю, что в своем основном определении Sechehaye, на кот⟨орого⟩ ссылается Якобсон, определяет грамматическое, как общее коллективу, а внеграммат⟨ическое⟩ — как индивидуальное (Progr. et méth., pp. 53—54), и только потом подводит их под интеллектуальное и эмоциональное» (А. И. Ромм; ЦГАЛИ, ф. 2164, оп. 1, ед. хр. 55, л. 8).

[8] См. Якобсон 1923: 22 и далее.

[9] Ср. там же: 20 прим. 20; см. комментарий к статье «Хлебников» и прим. 32 к статье «Новая литература по поэтике: (Обзор)».

[10] Там же: 118. Ср.: «Если Р. Якобсон и прав, утверждая, что всякая просодия есть насилие над языком, не следует забывать, что ⟨. . .⟩ терпение языка все-таки не безгранично, и что не всякое насилие язык может вытерпеть. Во всяком языке есть такие элементы, которые необходимо должны быть так или иначе использованы просодией, если она желает быть жизнеспособной: таковы напр. в русском языке ударение, в польском — счет слогов ⟨. . .⟩ И только в пределах ⟨. . .⟩ ограниченного числа теоретически возможных просодий выбор той или иной не может быть предсказан лингвистом и зависит действительно от культурно-исторических факторов. С этой оговоркой положение Р. Якобсона можно принять» (Трубецкой 1923: 459; ср. 1975: 36—37); «Теория „насилия" — совершенно неприемлема. Насилие над старым каноном — да. Но старый канон — не язык. Насилие было бы доказано, если бы было доказано, что элементы языка в стихе деформированы. Но тогда их надо сначала показать в нормальном виде. А нормального вида нет, ибо все стилистические системы, входящие в язык, равноправны. Стих есть одна из таких систем, и то, что она не совпадает с прочими, не есть насилие. Это ⟨. . .⟩ такое же насилие, как насилие *е* узкого перед мягким неслоговым над „нормальным" *е* широким» (А. И. Ромм; ЦГАЛИ, ф. 2164, оп. 1, ед. хр. 55, л. 8 об., ср. л. 9).

[11] Ср.: «⟨. . .⟩ в очень многих отступлениях Р. Якобсона находятся ценные мысли, тонкие наблюдения, интересные постановки вопроса, свидетельствующие о разнообразной эрудиции ⟨. . .⟩ автора, но ⟨. . .⟩ отступления эти несколько загромождают общий план изложения, а некоторые мысли, брошенные мимолетом, проигрывают от своей необоснованности» (Трубецкой 1923: 459—460); «Крайне неприятное впечатление производит неоправданная перегруженность книги эрудицией в посторонних вопросах ⟨. . .⟩ В ней есть масса интересного для слависта материала, но для книги о стихе $^2/_3$ ее содержания — вредный балласт» (А. И. Ромм; ЦГАЛИ, ф. 2164, оп. 1, ед. хр. 55, л. 9); «⟨. . .⟩ многие вопросы, которые поднимает автор в связи с основной темой, хотя и интересны сами по себе

(как, например, вопрос о перемещении ударения), но должны быть лучше упорядочены и проще сформулированы» (Мазон 1923: 144).

[12] Якобсон учел это замечание Винокура: в чешском издании 1926 г. книга была разбита на главы и параграфы.

[13] См. прим. 6. Ср.: «⟨. . .⟩ в книге ⟨Якобсона. — *М. Ш.*⟩ — вводной теоретической главе к эмпирическому исследованию (см. предисловие) не определено ни одно из основных понятий стиха» (А. И. Ромм; ЦГАЛИ, ф. 2164, оп. 1, ед. хр. 55, л. 8 об.).

[14] «Общий психологизм Якобсона в теории стиха (Zeit*erlebnis* и др.)» критиковал также Ромм (ЦГАЛИ, ф. 2164, оп. 1, ед. хр. 55, л. 8—9; ср. с этой точки зрения Трубецкой 1923: 453—454).

РУССКАЯ ПОЭТИКА И ЕЕ ДОСТИЖЕНИЯ

Публикуется впервые. Цитировалось в статьях и комментарии М. И. Шапира (1987а: 80 прим. 12; [208, с. 88 прим. 4, 7, с. 91 прим. 25]; 1987б: 225). Печатается по авторизованной машинописи (АВ). По всей вероятности, написано сразу же после возвращения из Ленинграда в Москву (конец мая—начало июня 1924 г.; см. прим. 32, а также [204, с. 66—68]).

В начале 1924 г., по собственному его признанию, Винокур пережил «разочарование в футуризме, которое стоило» ему «сильного душевного кризиса и побудило ⟨. . .⟩ уйти из числа сотрудников ЛЕФа» (Г. О. Винокур, «Из воспоминаний моей юности», вт. пол. 1930-х годов; АВ). Обретение нового мировоззрения требовало оглянуться назад, оценить путь, пройденный им самим и его коллегами за минувшее десятилетие, отделить случайное от сути, методологическую истину от теоретической моды. Первым результатом такой ретроспекции стал обзор «Русская поэтика и ее достижения», не опубликованный тогда, возможно, еще и потому, что носил на себе слишком явные следы только что преодоленного кризиса.

Пожалуй, главное, к чему пришел в результате своей ревизии Винокур, заключалось в признании того, что расхождения, обнаружившиеся у него с его опоязовскими оппонентами, «не устраняют очевидной духовной близости к ним» и «общей принадлежности к одному и тому же культурному поколению, поставившему себе целью обновление русской филологической науки» [204, с. 67]. Не случайно обзор начинается и завершается указаниями на то, что «подлинная научная поэтика», «пусть еще не совершенная — есть, тем не менее, реальный факт, прочное завоевание нашей молодой науки» (АВ[67, 80]; см. прим. 4 к статье «Чем должна быть научная поэтика»). Но единство поэтики как науки обеспечивается, по мнению Винокура, вовсе не единством *метода* (хотя бы и «формального») (ср. Эйхенбаум 1927б: 146), а только «особым, ей одной свойственным *предметом*» (АВ[68]). При этом предмет поэтики не отождествляется с объектом изучения, т. е. совокупностью литературных произведений: ученый возражал против любых попыток превратить изучение литературы в «бесформенный и беспринципный конгломерат из обрезков разных наук» (АВ[73]). Под предметом исследования он понимал определенную *точку зрения* на выбранный объект, или, что то̀ же, объект, взятый с определенной точки зрения. В отличие от всех современных ему теоретиков литературы Винокур полагал таким объектом *внутреннюю форму поэтического слова.*

Интерес к явлению *внутренней формы* был свойствен лингвистам МЛК всегда: так, еще в 1919 г., пользуясь терминологией А. Марти (1908; Функе 1924), Р. О. Якобсон воспринимал факты «поэтической этимологии» у Хлебникова через призму учения о «внутренней форме» (1921: 47, 68; ср. 1981а: 287). Однако в той теоретико-методологической системе, которая сложилась у Винокура после кризиса 1924 г., это специальное лингвистическое понятие (ср. [58, с. 159—160; 60, с. 137—138; 70, с. 36, 125—126; 83, с. 75; 87, с. 85; 91, с. 67, 92—93, 206—208]) выросло до размеров эстетико-философской универсалии. Под глубоким впечатлением от «Эстетических фрагментов» Г. Г. Шпета (1922—1923) Винокур писал: «Определение предмета поэтики ⟨. . .⟩ должно свестись к предметному описанию структуры слова и выделению в ней таких моментов, которые и делают это слово собственно поэтическим ⟨. . .⟩ Но тогда совершенно ясной становится ⟨. . .⟩ пе-

обходимость реабилитации понятия образа, — на более научном языке — поэтической внутренней формы ⟨...⟩ Аналогично тому, как в слове вообще существуют внутренние логические формы, составляющие собственно предмет нашего понимания и через свое понимание открывающие смысл, так и в поэзии существуют свои внутренние формы, формы поэтические, „образные", „символические", понимание которых и есть путь к постижению поэтического смысла» [70, с. 169 и др.] (ср. аналогичное место в комментируемом обзоре; АВ [70]). «Возрождение понятия внутренней формы» Винокур считал одной из основных заслуг Шпета [75, с. 45 [87]], а в «отсутствии анализа внутренней формы» видел серьезный недостаток работ Ю. Н. Тынянова и Б. А. Ларина [67, с. 271[85–86]; 86, с. 182]. По всей вероятности, должное внимание к проблеме внутренней формы было привлечено усилиями ученых РАХН: так, в конце 1923—начале 1924 гг. на заседаниях Комиссии по изучению художественной формы были прочитаны доклады Г. Г. Шпета («Понятие внутренней формы у Вильгельма Гумбольдта», 24.XI.1923, обсуждение 11.XII.1923), А. А. Буслаева («Понятие внутренней формы у Штейнталя и Потебни», 23.I.1924), М. М. Кенигсберга («Понятие внутренней формы у Антона Марти», 29.I.1924, обсуждение 12.II.1924; ЦГАЛИ, ф. 941, оп. 14, ед. хр. 5, л. 28; ед. хр. 7, л. 9—10, 13—17, 19, 27, 31 об.—32; ед. хр. 15, л. 4) [a].

Таким образом, пристальное внимание Винокура к проблемам поэтической семантики не было неожиданностью, якобы ознаменовавшей разрыв с «формалистическим прошлым» и его опровергнувшей. В действительности уже в черновом наброске «О поэзии» (первоначальный вариант работы [208]; конец 1910-х годов) ученый писал о том, что существо словесного искусства составляет «язык в его целом, звучащий, обладающий формами и значимый» (ЦГАЛИ, ф. 2164, оп. 1, ед. хр. 82, л. 4; см. прим. 7 к статье «Чем должна быть научная поэтика»). С самого начала поэтическая семасиология должна была стать одним из важнейших отделов науки о поэтическом языке [208, с. 87 [13]]. Теперь же Винокур только настойчивее повторил то, о чем писал несколько лет назад: «Поэтическое слово в целом есть некая форма, которая обладает значением, имеет смысл ⟨...⟩ Содержание — это смысл, т. е. то, что значит поэтическая форма» (АВ [70]). Изменилось лишь общее соотношение компонентов: если раньше «смысл» — это только один из «элементов» поэтической структуры, то теперь это ее стержень, вожделенная цель ее анализа. Потому-то особенно нестерпимой и казалась Винокуру «какофоническая кличка, какой является термин „формальный метод"»: «На самом деле мы завоевали право не на метод формальный, а на анализ поэтической формы, помощью которого мы открываем, интерпретируем смысл последней» (АВ[68, 70–71]; см. прим. 8). Следует напомнить, что слова эти были сказаны в 1924 г., т. е. именно тогда, когда писал свою первую антиформалистскую работу М. М. Бахтин (1975а). Тем самым оказывается, что вся критика «материальной эстетики», с которой выступал этот философ во второй половине 20-х годов (например, Медведев 1928), фактически не имела адресата (ср. Гаспаров 1979а). Отрицание специфически художественного содержания, невыразимого внеэстетическими средствами, было закономерным этапом в развитии научной поэтики. Однако возвращение к смыслу произошло очень скоро: в том виде, в котором «формализм» был подвергнут критическому анализу Бахтиным, он прекратил свое существование, во всяком случае, к 1921 г., а может быть, не существовал никогда (см. прим. 11).

[1] В том, что «на почве „формального метода" возникает соглашательство», Винокур считал повинной механистичность самой опоязовской методологии: «Только „Опояз" способен породить Жирм⟨унского⟩ и Сакулина, которые „с одной стороны" признают, но „с другой стороны" не забывают еще и „души писателя" ⟨...⟩ та позиция, к⟨о⟩т⟨о⟩р⟨ую⟩ занимаю я, никаким соглашателям и оговоркам места не дает: тут им делать нечего; не даром с таким тупым непониманием

[a] О своеобразии развития идеи внутренней формы в творчестве Винокура см. также комментарий к статье «Поэзия и наука», прим. 9, 10 к рецензии на книгу Тынянова, комментарий и прим. 26 к статье «Об изучении языка литературных произведений», комментарий и прим. 20 к статье «Понятие поэтического языка».

встретили Жирм⟨унский⟩ и вся московская акад⟨емическая⟩ публика мой доклад о биографии. „Кроме формы“ есть еще и „душа“ — так говорят соглашатели ⟨...⟩ А я говорю: сама форма, само слово — есть выражение идеи, идеи поэтической, совершенно автономной и от „души“ и от „общественности“ и прочих приятных вещей. Ты можешь, как филолог, не изучать самой этой идеи, — пусть этим занимаются философы, — но *формы выражения* идеи ты изучать обязан, если претендуешь на изучение поэзии: ты увлекался Гуссерлем, знаешь Марти (я, кстати, очень слабо знаю их и никак еще их не „переваривал“ ⟨результатом критического освоения работ Э. Гуссерля и А. Марти явилась статья „О возможности всеобщей грамматики“ (8.II.1927; см. [210]), по материалам которой 8.III.1927 Винокур сделал доклад на заседании Комиссии по изучению художественной формы при Философском отделении ГАХН (тезисы и протокол обсуждения см.: ЦГАЛИ, ф. 941, оп. 14, ед. хр. 27, л. 24—25). — *М. Ш.*⟩ — и ты должен понять, что вне изучения внутренней формы мы никогда не доберемся до действительной поэтической функции слова, и никогда не сумеем преодолеть соглашательство, кот⟨орое⟩ постоянно будет подставлять „душу“ и т. п. на место поэзии» (из письма Р. О. Якобсону от 18.VIII.[1925]; АВ).

[2] Ср.: «Я согласен, что методология стала дурным тоном, но в этом виноват, право же не я, а Сакулин и братия, — ergo формалисты. Но и кроме того, судьбы лингвистики методологические вопросы делают очень важными и ответственными сейчас: вряд ли ты будешь спорить, что задача нашего поколения не только „заново освещать факты“, но дать также новую лингвистическую теорию, написать новое „Введение в языковедение“ — это неизбежно отражается и на состоянии литературных споров» (там же).

[3] Ср.: «Бо́льшая согласованность в работе могла бы быть достигнута объединением в вопросах методологии. Последняя же естественно определяется воззрением на природу предмета и материала, иначе говоря — теорией поэзии и прозы. Между тем, в этой области истекший год не дал ничего значительного» [Смирнов 1924: 161—162; см. прим. 1 к статье «Новая литература по поэтике: (Обзор)»].

[4] Ср. отклик на это издание [38].

[5] В первую очередь, имеется в виду статья, посвященная А. А. Потебне (Шкловский 1919в; ср. 1917: 3—8).

[6] Ср. аналогичные воззрения раннего Винокура [208, с. 84—85[10]] (см. прим. 8 к статье «Чем должна быть научная поэтика»).

[7] См., например, Потебня 1892: 186—188, 193; 1894: 139; 1905: 56—57; и др. Ср. также антипсихологическое и инвизуальное понимание *образа* у Г. Г. Шпета (1923: III, 38—39, 47).

[8] Ср. письмо Б. В. Томашевского В. Б. Шкловскому от 12.IV.1925: «⟨...⟩ формалисты в первую очередь вскрыли — что ⟨...⟩ форма не есть нечто резиновое или киселеобразное, а представляет собой сопротивляющуюся, конструктивную ткань, способную к жизни, к реакции, к сопротивлению, к деформации ⟨...⟩ „содержания“ и т. д.» (Томашевский 1978: 386). Обращает на себя внимание тыняновская терминология автора письма — она делает особенно заметными и сходство и различие в постановке проблемы *поэтической семантики* у Винокура и петроградских «формалистов» (ср. комментарий к рецензии на книгу Ю. Н. Тынянова).

[9] См. прим. 27 к статье «Чем должна быть научная поэтика».

[10] Ср.: «⟨...⟩ я, разумеется, не возражаю против „связи литературы с жизнью“. Я сомневаюсь только в правильности постановки вопроса. Можно ли говорить „жизнь и искусство“, когда искусство есть тоже „жизнь“?» (Тынянов 1924г: 123 прим. 1; ср. Бахтин 1919; Шпет 1922: I, 22—25).

[11] Ср., например: «Целью параллелизма, как и вообще целью образности, является перенесение предмета из его обычного восприятия в сферу нового восприятия, т. е. своеобразное семантическое изменение» (Шкловский 1919б: 112; Иванов 1984: 248); «Бедное „остранение“, выкопал я яму и попадают в нее разные младенцы. Остранение — это выведение предмета из его обычного восприятия, разрушение его семантического ряда.

Это необходимо для искусства, но не достаточно.

Интересно поставить научный вопрос вверх ногами, но только для того, чтобы его лучше рассмотреть, а не для того, чтобы перестать его видеть» (Шкловский

1924: 325). О подходе раннего Шкловского к проблеме поэтической семантики см. Мукаржовский 1934, а также Феррари-Браво 1973: 95—96; Шапир 1987б: 225—226; и др.).

[12] См. комментарий и прим. 38 к статье «Поэтика. Лингвистика. Социология: (Методологическая справка)».

[13] Показательно, что в полемике с Жирмунским Винокур использует многие положения своей ранней неопубликованной работы [208, с. 84 [9–10], 86 [11]] — несмотря на то, что она для него во многом уже устарела (ср. прим. 6, 9).

[14] Именно в это время у самого Винокура появился принципиально новый интерес к *комментарию* и *биографии* как главам «филологической энциклопедии» [83, с. 71] [ср. идею *филологической энциклопедии* в докладе Г. Г. Шпета «О границах научного литературоведения» (РАХН, 24.XI.1924; ЦГАЛИ, ф. 941, оп. 6, ед. хр. 16, л. 20; оп. 14, ед. хр. 10, л. 25)]. «Мой путь, — писал Винокур Якобсону, — к филологии в подлинном смысле этого термина, в том смысле, в каком он противопоставляется Поржезинским лингвистике во „Введении". И отсюда я уже не сверну никогда, разве только с духовной смертью» (АВ; см. Поржезинский 1907: 3—4; прим. 13 к статье «Чем должна быть научная поэтика» и прим. 2, 4 к статье «Хлебников»).

[15] Об отношении Винокура к статистическим исследованиям в стиховедении см. комментарий к статье «Вольные ямбы Пушкина».

[16] Ср.: «История применения точных методов в стиховедении распадается на три периода»: первый «отмечен господством позитивизма в литературоведении»; второй «проходит под знаком лингвистического структурализма»; третий «характеризуется влиянием теории информации и семиотики. В русском стиховедении основы точных методов были заложены на стыке первого и второго периодов, и это наложило отпечаток на их разработку» (Гаспаров 1974: 37).

[17] Обеим работам Томашевского Винокур посвятил специальные рецензии [64; 66, с. 263].

[18] Ср. прим. 28.

[19] Ср.: «Стих как явление языка должен и может быть определен в общеобязательных для языковых явлений семантических его признаках» [64, с. 207 прим.].

[20] Ср. Томашевский 1923в: 59—61.

[21] См. там же: 38—40. Теорию «паузника» выдвинул С. П. Бобров (1915: 7—14; 1916: 81—82); ср. [2], а также заметку Винокура «Ямбический паузник» (11.III.1916; ЦГАЛИ, ф. 2164, оп. 1, ед. хр. 82, л. 1—2) и его письмо Боброву от 1.X.1915 (ЦГАЛИ, ф. 2554, оп. 1, ед. хр. 23). По-видимому, под руководством Боброва и по его программе Винокур предпринял свои первые стиховедческие исследования [см. пи́сьма его́ (3.II.1917) и Ф. М. Вермеля (15.IX.1916), адресованные Боброву (ЦГАЛИ, ф. 2554, оп. 1, ед. хр. 22, л. 1; ед. хр. 24, л. 1)].

[22] Имеются в виду теории Боброва (1915), Г. А. Шенгели (1921), Брюсова (1919) и др. См. также прим. 32 к статье «Новая литература по поэтике».

[23] См. Жирмунский 1923б: 21 и далее; ср. Томашевский 1923в: 86—87, 92.

[24] Этот же упрек высказал Брюсов (1924: 122); ср., впрочем, раздел «Рифма и смысл» (Жирмунский 1923б: 79—99).

[25] Речь идет о докладе «Опыт анализа понятия „стих"» (26.II.1923), в котором М. М. Кенигсберг предложил «семиотическое» решение заглавной проблемы (ср. Чичерин 1985: 248—249) [по словам выступавшего в прениях А. И. Ромма, «следует горячо приветствовать взгляд докладчика на стих, как на знак» (ИРЯ, ф. 20, л. 248)]. Судя по протоколу, определение стиха у Кенигсберга в очень большой степени предвосхитило многие тезисы Тынянова (1924г) и позднейших его интерпретаторов. Ср., например: «В ответ на вопрос А. И. Ромма об определении стиха, докладчик разъяснил, что по его мнению стих есть эстетическая форма языка, и притом форма композиционная, надграмматическая. Отсюда явствует, что он может разрушать синтагматическую, морфематическую и лексемную структуру языка. Специфическим его признаком является стиховое *единство*, графически выражаемое отде́льной строкой, а акустически — интонационными явлениями конца стиха ⟨...⟩ докладчик утверждает, что периодически повторяемым элементом стиха во всякой системе версификации является конец стиха и связанные с ним графические и акустические явления. Все прочее: ударения, количеств⟨енные⟩ различия и т. д. — подчиняются этому основному и первостепенному факту. Поэтому vers libre есть стих, как композиционная форма, имеющая свое графиче-

ское и акустическое выражение. Гибридных явлений докладчик не признает, а естественно-научный подход к языку вообще и к стиху в частности он принципиально отвергает, ибо язык есть историческое явление, толкуемое не материально, а по отношению к его смыслу» (ИРЯ, ф. 20, л. 247, 248 об.; курсив мой. — *М. Ш.*). С критикой по докладу выступили Б. И. Ярхо, Ромм и В. И. Нейштадт, одобрительно высказался только Винокур: «Приветствуя выступление докладчика против „звукоедства“ слуховой филологии, Г. И. поддерживает ту точку зрения, что графика есть одно из весьма существенных явлений, которые при изучении стиха необходимо учитывать. Но надо подробнее разработать это учение, чтобы не получалось, что все разбитое на строчки — стихи» (там же, л. 248; ср. посмертное обсуждение работы Кенигсберга в РАХН 10.III.1925: ЦГАЛИ, ф. 941, оп. 14, ед. хр. 15, л. 44). Памяти Кенигсберга Винокур посвятил статью «Биография как научная проблема» (1924; ЦГАЛИ, ф. 2164, оп. 1, ед. хр. 87, л. 1) и книгу «Биография и культура» [83, с. 5].

[26] См. прим. 19.

[27] Подробнее см. рецензию на книгу Тынянова и комментарий к ней.

[28] Ср.: книга Тынянова, «может быть, является преддверием новой научной дисциплины, которой предстоит связать до сих пор автономные главы поэтики — метрику, стилистику и тематику» (Томашевский 1924в: 267—268; см. также комментарии к статьям «Вольные ямбы Пушкина» и «Слово и стих в „Евгении Онегине“»).

[29] См. прим. 2 к рецензии на книгу Тынянова. 18.VIII.[1925] Винокур спрашивал Якобсона: «⟨...⟩ как ты с твоим умом не видишь, что Эйхенбаум в своем „Лермонтове“ повторяет устаревшие зады младограмматической школы, и что оригинальная „диалектика“ его есть такое чудо механизма и абстракции, до которой никогда не договаривалась даже сравнительная фонетика ⟨?⟩ Где же де-Соссюр, хотя бы, где *статическое изучение*? Лермонтов, оказывается, не что иное, как „сплав“ (тоже оригинальное обогащение лингвистической терминологии); это в точности соответствует положению: индоевр⟨опейские⟩ *а* и *о* в слав⟨янских⟩ языках совпали. Это-то верно, что совпали, но достаточное ли это изучение языка? Лермонтов действительно „сплав“, но предельное ли это изучение, и дает ли это подлинную интерпретацию его поэзии? И неужели же *ты* тоже думаешь, что история изучает не конкретное и индивидуальное, а „чертежи“? Тогда какая же разница между филологией и естеств⟨енными⟩ науками? ⟨Ср. деление на Geisteswissenschaft(en) и Naturwissenschaft(en) у В. Виндельбанда (1894: 8—13 и др.) и В. Дильтея (1924б: 242—258; 1927а: 88—120; и др.) и деление на Naturwissenschaft(en) и Kulturwissenschaft(en) у Х. Риккерта (1910); критику этих воззрений с позиции подчеркнутого биологизма см. у Б. И. Ярхо (1984а). — *М. Ш.*⟩ Неужели ты далее не видишь, что от Эйх⟨енбаума⟩ до марксизма один шаг; более того, наивностью эта диалектика превосходит и марксизм и дарвинизм (об этом очень правильно писал Жирм⟨унский⟩) вместе взятые?» (АВ; ср.: ЦГАЛИ, ф. 2164, оп. 1, ед. хр. 52, л. 19; [93, S. 750]). Следует отметить, что в действительности *эволюционизм* «формалистов» зачастую носил скорее антидарвинистский, «номогенетический» (в смысле Л. С. Берга) характер: развитие литературы Опояз рассматривал как имманентный процесс, как результат действия внутренних законов литературного ряда (ср. Брагинская 1978: 533—535 прим. 1 и прим. 1 к рецензии на книгу Б. М. Эйхенбаума).

[30] См. Виноградов 1923: 288; 1924: 49—50.

[31] Ср. также Жирмунский 1924а: 330 прим. 29. О различии эволюционного и генетического подходов к изучению литературы см. комментарий к статье «Поэтика. Лингвистика. Социология», о преодолении дуализма «синхрония vers. диахрония» у В. В. Виноградова — Чудаков 1980: 293—295.

[32] 30.VI.1924 Эйхенбаум сообщал Винокуру: «Книга о Лермонтове выйдет в июле» (ЦГАЛИ, ф. 2164, оп. 1, ед. хр. 345, л. 2 об.).

[33] См. рецензию на книгу Эйхенбаума и комментарий к ней.

[34] Подробнее см. [73]; ср. [74, с. 43]. Ср. также во многом сходную рецензию Томашевского (1924б).

[35] См. Жирмунский 1924а: 191; 380 прим. 26.

[36] См. также [66, с. 263—264]. О пародийности «Евгения Онегина» см. Гаспаров, Смирин 1986.

[37] Ср. Томашевский 1924а: 140.

[38] Ср.: «⟨. . .⟩ поэзия граничит с риторикой, т. е. с такою речью, которая рассчитана на эмоционально-волевое воздействие на слушателя. Но границы между поэтикой и риторикой никогда не были вполне отчетливы ⟨. . .⟩ при анализе многих поэтических произведений (напр. Некрасова, Гервега, даже Байрона и молодого Шиллера) с существованием такого риторически-декламационного задания ⟨. . .⟩ следовало бы считаться, не ограничиваясь формально-эстетическим анализом» (Жирмунский 1923а: 12); «⟨. . .⟩ совершенно несомненно, что поэтика ⟨. . .⟩ может развиваться нормально лишь на сравнительном базисе изучения реторики» (Томашевский 1924а: 140). 1920-е годы в истории русской филологии были ознаменованы воскрешением интереса к *риторике*, в том числе и у самого Винокура [87, с. 92—93; 91, с. 81—84], — в марте 1925 г. на заседании подсекции теоретической поэтики Литературной секции РАХН он должен был сделать доклад «Поэтика и риторика» (ЦГАЛИ, ф. 941, оп. 6, ед. хр. 25, л. 48; оп. 14, ед. хр. 15, л. 35; ед. хр. 22, л. 4—4 об.). От вопроса «как?» стилистика и поэтика сделали первый шаг в сторону вопроса «зачем?». Соотношение «поэтических» и «риторических форм» и роль риторики в художественной прозе стали предметом пристального теоретического изучения у Шпета (1927б: 154—167, 176, 214—216) и Виноградова (1930: 73—188; ср. Бахтин 1972: 60—62; см. также Душечкина, Тоддес, Чудаков 1980: 336—339). Не случайно объектом анализа была выбрана именно *проза*: «⟨. . .⟩ речь прозаических литературных произведений ⟨. . .⟩ непосредственно и остро синтезирует и поэтические, и риторические, т. е. агитационно убеждающие, публицистические, деловые, научно-теоретические и иные функции» (Виноградов 1962: 15). О развитии риторических идей в современной филологии см., например, Лотман 1981а.

[39] «Энеида», IV, 235.

[40] *Time is on our side* (о происхождении паремии см. Бабкин, Шендецов 1987: 483).

Б. ЭЙХЕНБАУМ. «СКВОЗЬ ЛИТЕРАТУРУ»

Впервые — [65]. Печатается по тексту первой публикации, с учетом незначительной авторской правки (АВ). Написано в начале июня 1924 г. и тогда же послано Б. М. Эйхенбауму «для передачи в журнал» [Чудакова, Тоддес 1987: 147; см. письмо Эйхенбаума Винокуру от 30.VI.1924 (ЦГАЛИ, ф. 2164, оп. 1, ед. хр. 345, л. 1)].

Винокур считал свою рецензию «первым выступлением в печати после „лефовского" кризиса» (из дарственной надписи родным, 4.IX.1924; АВ). Опыт пережитого им самим перелома помог ему многое понять в творческой судьбе старшего современника: «Сочувственные размышления ученого, еще недавно очень близкого к ОПОЯЗу, вновь ставили перед Эйхенбаумом вопрос о достижимости или недостижимости синтеза на данном этапе филологической науки» (Чудакова, Тоддес 1987: 147). В рецензируемой книге Винокур был поражен несогласованностью противоположных научных мировоззрений: потебнианско-символистского *тезиса* и «формалистского» *антитезиса*. «Не странно ли, — спрашивал он, — что у разных статей сборника — разное методологическое основание?» [65, с. 293 [81]]. Ранний Эйхенбаум, испытавший глубокое влияние символизма [a], основывал изучение литературы на *философии* и «требовал от историков литературы „философского отношения к своей науке"» [65, с. 293 [81]]; напротив, Эйхенбаум-«формалист» видел основание поэтики в *морфологии* (см. прим. 1) и призывал «к освобождению от общей эстетики и философии» (ЦГАЛИ, ф. 2164, оп. 1, ед. хр. 345, л. 1). Конечно, и философский и морфологический подходы к художественному слову были исторически неизбежны и чрезвычайно плодотворны: «⟨...⟩ безоговорочному акценти-

[a] Ср. Чудакова, Тоддес 1987: 129 и далее. Авторы этой работы называют Эйхенбаума середины 10-х годов «критиком подчеркнуто постсимволистского умонастроения». Но, как справедливо заметил Винокур, сам «Эйхенбаум отвел акмеизму должное место ⟨. . .⟩ определив его как поправку к извращениям позднейшего символизма. Не более» [44, с. 241 [61]].

рованию „содержания" необходимо было противопоставить антитезис, акцентирующий „форму", чтобы можно было достичь синтеза того и другого — структурализма» (Мукаржовский 1934: 125; ср. Стейнер 1986: 134). Именно поиска такого синтеза Винокур ждал от Эйхенбаума: «Целого в книге нет, и это вызывает на борьбу. Эволюция Эйхенбаума по-своему закономерна. Но говорить о ней, как об эволюции, — можно только условно 〈. . .〉 в ней не хватает последнего, синтетического звена» [65, с. 293 [82]] [6]. Возможно, «в глазах Эйхенбаума 〈. . .〉 призывы к синтезу» действительно «выглядели в этот момент прекраснодушием» (Чудакова, Тоддес 1987: 147), однако история науки доказала правоту Винокура. Принято думать, будто реальное «обретение синтеза» могло быть тогда отнесено только «в неопределенное будущее» (там же: 147). В действительности же ответ на поставленный вопрос филология нашла в самое короткое время. Решающие шаги в этом направлении были сделаны Ю. Н. Тыняновым и Р. О. Якобсоном еще в 20-е годы. Первые итоги структуралистского синтеза Я. Мукаржовский подвел в середине 30-х. А в конце 40—начале 60-х этот процесс завершился созданием первых «поэтических грамматик» Винокура и Якобсона (см. Шапир 1987: 231—233). От магистрального пути лингвистической поэтики поздний Эйхенбаум оказался в стороне (ср. Якобсон 1963: 163).

[1] Понимание поэтики как «морфологии» словесного искусства было свойственно многим филологам Москвы и Ленинграда, таким как В. Б. Шкловский, Б. М. Эйхенбаум, М. А. Петровский, В. М. Жирмунский, А. А. Реформатский, В. В. Виноградов, В. Я. Пропп, Б. И. Ярхо и др. Ср. некритическое употребление терминов «морфологическое изучение поэзии» и «морфология поэтического слова» у Винокура в рецензиях 1923 г. [49, с. 155; 50, с. 158]. О различных коннотациях понятия *морфология* в русской поэтике 20-х годов см., например, Стейнер, Давыдов 1977; Топоров 1985: 252—253, 264—265 прим. 1—3; ср. Иванов, Топоров 1975: 44—48; а также Марков 1988.

[2] Из стихотворения А. С. Пушкина «Стансы» (1826).

[3] 30.VI.1924 Эйхенбаум спрашивал Винокура: «Разве я не имею права на эволюцию, на перелом?» (ЦГАЛИ, ф. 2164, оп. 1, ед. хр. 345, л. 1). По-видимому, идея «перелома» играла в творческом самосознании Эйхенбаума решающую роль — ср. его письмо Жирмунскому от 19.X.1921: «〈. . .〉 ты не пережил никакого перелома — это верно, и здесь-то мы с тобой и разошлись 〈. . .〉 Моя статья о „Шинели" Гоголя — вот момент перелома 〈. . .〉 Перед тобой дилемма — перелом или академическое бесстрастие» (Тыняновский сборник: Третьи Тыняновские чтения. Рига, 1988. С. 314—315).

[4] В 1924—1925 гг. Винокур сам сделал поворот к критике и так же, как Эйхенбаум и Ю. Н. Тынянов, пересмотрел свой взгляд на отношения между нею и наукой. Но если для Эйхенбаума и его друзей границы между поэтикой и критикой оказались вовсе стертыми, то для Винокура они лишь меняли свое очертание, становясь при этом едва ли не резче, чем прежде (см. комментарий к статье «Поэзия и наука»).

[5] Из стихотворения «Бессмертие души» (1797); цитируется в статье «Державин», открывающей сборник работ Эйхенбаума (1924г: 20).

[6] Ср. созвучные мысли о «поэтическом безвременье» у Р. О. Якобсона. «Расстрел Гумилева (1886—1921), длительная духовная агония, невыносимые физические мучения, конец Блока (1880—1921), жестокие лишения и в нечеловеческих страданиях смерть Хлебникова (1885—1922), обдуманные самоубийства Есенина (1895—1925) и Маяковского (1894—1930)» — все это заставило Якобсона говорить «о поколении, растратившем своих поэтов» (1975: 9 и др.).

[7] Ср.: «Другая Ваша мысль — о том, что я прирожденный критик, мне кажется неверной. Мне это говорили, а Гумилев когда-то соблазнял меня предложе-

---

[6] Ср.: «В целом — основной интерес сборника 〈. . .〉 в органической эволюции методов и принципов изучения литературы у одного из виднейших современных научных исследователей 〈. . .〉 Путь Эйхенбаума — путь не индивидуальный — он характерен для движения всей науки о литературе за последнее десятилетие» (Силлов 1924: 157; ср. также Переверзев 1925; см. прим. 2).

нием возглавлять акмеизм. К литературным школам, как и к политическим партиям, я относился всегда с недоверием и осторожностью — как прирожденный теоретик и историк. Пафоса пропаганды новых литературных течений у меня никогда не было. Да такая критика после символизма, пожалуй, и невозможна. Футуризм сделал нас трезвыми скептиками по отношению к всему новому. Критика и наука сблизились, как это было в 30-х годах» (из письма Эйхенбаума Винокуру от 30.VI.1924; ЦГАЛИ, ф. 2164, оп. 1, ед. хр. 345, л. 1—1 об.; Чудакова, Тоддес 1987: 148).

Ю. ТЫНЯНОВ. «ПРОБЛЕМА СТИХОТВОРНОГО ЯЗЫКА»

Впервые — [67]. Печатается по тексту первой публикации.

Книга Ю. Н. Тынянова привлекла Винокура тем, что была посвящена наиболее интересной для него стиховедческой проблеме — *семантике поэтической речи*, причем проблему эту автор ставил как «в строгом смысле лингвистическую» [67, с. 269 [83]] [ср.: «Стих — явление языка прежде всего» (Эйхенбаум 1971: 478), а также точку зрения С. П. Боброва, для которого наука о стихе — это «совершенно еще неразработанная отрасль лингвистики» (1924: 265)]. Однако Тынянов затронул только частный и даже периферийный аспект проблемы, сосредоточив свое внимание на том, как меняется смысл слова, помещенного в контекст «стиховой конструкции». «Почему в стихотворной речи словесные темы приобретают совершенно особый вес? Почему нестерпимо перекладывание прозы в стихи и совершенно невыносим пересказ прозой стихотворения? Почему ,,мысль", нисколько не привлекательная в прозе, получает в стихах неожиданную яркость?» (Томашевский 1924в: 265—266). На эти и целый ряд других вопросов Тынянов ответил своей концепцией «ритмической метафоры» (1924г: 108 и др.), определяющей воздействие стиха на семантику поэтического текста [a].

Тыняновскую теорию поэтического слова, значение которого деформировано его положением в стихе, Винокур воспринял как еще одну модификацию методологической установки раннего Опояза, в соответствии с которой «поэтическая речь генетически понимается как некое искажение, деформация речи практической» [67, с. 269 [83—84]]. В отличие от Опояза наиболее дальновидные члены МЛК уже во второй половине 10-х годов понимали, что различие между «поэтическим» и «практическим» языком существует лишь *в тенденции*: на смену теории разных языков должна была прийти теория разных функций единого языка [см. прим. 27, 32 к статье «Поэтика. Лингвистика. Социология: (Методологическая справка)»]. Винокур считал, что стихотворную речь следует рассматривать в ее «собственной специфической поэтической функции, как независимую статическую систему» [67, с. 269 [84]] (см. прим. 2). Совершенно неправомерен взгляд на нее как на явление генетически вторичное, возникающее ощутимым отклонением от привычного языка бытового общения. При этом признание Тынянова: «〈...〉 термин деформация у меня неудачен, надо бы ,,трансформация", — и тогда все было бы на месте» (из письма Винокуру от 7.IX.1924; ЦГАЛИ, ф. 2164, оп. 1, ед. хр. 334, л. 2 об.) — положения не спасает: историческая первичность речи, не организованной ритмически, совершенно недоказуема — разве что наоборот; язык официального быта не более первичен по отношению к языку искусства, чем, допустим, немаркированная глухая фонема по отношению к парной звонкой в современном русском язы-

---

[a] В 1917 г. созвучные мысли высказал А. Белый: «То же слово в одном сочетании есть одно; и в другом есть другое; определяется ритмом оно; его образ меняет значение в ритмических жестах, которые — переменные некоего чистого смысла» (1981б: 144). У Белого впервые находим и самый термин «ритмическая метафора» (1920: 54). Ср. также понятия «звукового жеста» у Тынянова (1924г: 104) и «ритмического жеста» у Белого (1981а; 1981б: 143 сл.; 1920: 54; 1929: 224 и др.). Рецензируя «Ритм как диалектику», Винокур сочувственно отметил выдвинутый Белым «принцип ,,ритмического жеста" как диалектического взаимопроникновения образа и мелодики» (ЦГАЛИ, ф. 2164, оп. 1, ед. хр. 52, л. 19; [93, S. 750]).

ке[6]. Именно поэтому Винокур полагал, что зависимость поэтической семантики от версификационной структуры можно правильно понять только после того, как значение слова в стихе будет отделено от значения самого стиха: по его мнению, задача исследователя «заключается в том, чтобы самое эту „стиховую конструкцию“ осмыслить как явление семантическое, как *значение sui generis*» [67, с. 269 [83]]. Таким образом, рецензент признавал неверной исходную постановку проблемы: не «стих *и* язык», а «стих *как* язык» (ср. Гиршман 1971) — и призывал к изучению стиха как «особого языкового знака» [67, с. 270 [84]]. Случилось так, что одним из первых осуществить этот подход суждено было ему самому (см. комментарии к статьям «Вольные ямбы Пушкина» и «Слово и стих в „Евгении Онегине“»).

[1] Тынянов 1924г: 6.

[2] В соссюрианской терминологии Винокура слово *статический* совпадает по значению со словом *синхронический*: статическому подходу противопоставляется не динамический, а историко-генетический (диахронный). Было бы неверно видеть в рецензии полемику с тыняновским пониманием стиха как «развертывающейся динамической целостности» (1924г: 10; ср. Лотман 1969: 478 и далее).

[3] О *единстве* и *тесноте стихового ряда* см. комментарий и прим. 59 к статье «Слово и стих в „Евгении Онегине“».

[4] См. Тынянов 1924г: 18—21, 28—29; ср. также Томашевский 1924в: 266—267.

[5] Точки, «заменяющие» собою стихотворные строки, действительно полностью сохраняют семантику метрической формы. Однако со своей «метаязыковой» функцией описания стиха «эквиваленты текста» справляются только отчасти, так как обладают *значением* лишь нормативных, повторяющихся его элементов — метрических и строфических, а индивидуальную неповторимость ритма передать не могут: ими «дан м е т р в определенном (определяемом инерцией) строфическом расположении; и хотя метрическая единица далеко не совпадает с синтаксической, а вследствие этого качество синтаксиса ничем не указывается, но в результате предшествующего текста могла отстояться, стабилизироваться некоторая типичная форма распределения в строфе синтаксиса, а вследствие этого 〈...〉 может быть дан и намек на количество синтаксических частей 〈...〉 метр дан как з н а к, как почти не обнаруживаемая п о т е н ц и я» (Тынянов 1924г: 23—24). Вместе с тем чередование вербальных отрезков стиха и его графических эквивалентов само по себе способно создать неповторимый ритмический рисунок, с ему одному присущим уникальным поэтическим *смыслом*.

[6] Винокур сам писал в это время о графическом языке [59; 70, с. 129—142; 91, с. 218—235].

[7] Позиция Тынянова передана здесь не вполне точно: несколько затемнено понимание стиха как сложного взаимодействия ритмических и синтаксических членений (например, 1924г: 41—42). Ср.: «Признак стиха автор видит в членении речи на стиховые ряды (причем придает большое значение графическому дроблению стиха на строчки, как знаку этого членения), обладающие каждый единством и словесной теснотой» (Томашевский 1924в: 266). О *двойной сегментации текста* как конструктивном признаке стиха см. комментарий к статье «Слово и стих в „Евгении Онегине“»; ср. прим. 25 к статье «Русская поэтика и ее достижения».

[8] См. Тынянов 1924г: 48—57; 1924е: 82—84. Тыняновская концепция *инварианта значения* самым непосредственным образом продолжает теорию А. А. Потебни. Ср.: «〈...〉 под значением слова вообще разумеются две различные вещи, из коих одну, подлежащую ведению языкознания, назовем б л и ж а й ш и м, другую, составляющую предмет других наук, — д а л ь н е й ш и м з н а ч е н и е м с л о в а» (1874: 10; Кацнельсон 1985: 63—65 и др.; см. прим. 21 к статье «Об изучении языка литературных произведений»).

---

[6] Нечто подобное говорил А. И. Ромм по поводу монографии Р. О. Якобсона о чешском стихе (см. прим. 10 к рецензии на эту книгу). Однако в 1923 г. Винокуру была ближе позиция Якобсона, а не Ромма.

[9] См. Тынянов 1924г: 6, 19, 24, 48, 117—118. Отношение Тынянова к Потебне и полемика с его теорией образа нашли отражение в первоначальном варианте предисловия к книге о стихе (Тынянов 1977б; Тоддес, Чудаков, Чудакова 1977: 502—504 прим. 1—4; см. также Тынянов 1924ж). О распространении идеи *внутренней формы* ср. Томашевский 1928б: 230 и письмо Н. С. Трубецкого Р. О. Якобсону от 12.I.1927: «В конце января поедет в Россию мой ученик, только что сдавший докторат, некий Марк Исидорович Аронсон ⟨. . .⟩ Диссертация его о „внутренней форме“ у главных русских поэтов представляет из себя сравнительное изучение некоторых стилистических явлений у Ломоносова, Державина, Жуковского, Пушкина, Баратынского, Лермонтова, Тютчева, Фета и Блока. Работа — очень интересная и местами прямо ценная» (Трубецкой 1975: 105).

[10] Тынянов возразил Винокуру (7.IX.1924): «По вопросу об образе несогласен (но это долгая история)» (ЦГАЛИ, ф. 2164, оп. 1, ед. хр. 334, л. 2 об.). Опыт изучения стихотворного метра как *внутренней формы* Винокур предпринял в статье «Вольные ямбы Пушкина» [101, с. 36 [55] и др.] (см. также комментарий к статье «Русская поэтика и ее достижения»).

[11] См. Тынянов 1924г: 117—120.

[12] Там же: 120.

[13] Там же: 83. Тынянов и Винокур цитируют стихотворение В. Ф. Ходасевича «Баллада» (1921).

Г. ШПЕТ. «ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ФРАГМЕНТЫ». I—III

Впервые — [75]. Печатается по тексту первой публикации.

Среди множества выдвинутых Г. Г. Шпетом вопросов Винокура более прочих занимал один — о соотношении смысловой и знаковой ипостасей текста. Понимание «культуры как в ы р а ж е н и я, овнешнения, реализации смысла» [75, с. 45 [87]] казалось автору рецензии ключом к решению всех важнейших философских и методологических проблем его науки. В самом деле, осуществление мысли в знаке — это одна из наиболее сложных и вместе с тем драматических задач культурного человечества: за ней угадывается извечное противоречие, скрытый конфликт между *смыслом* и *знаком*, *целым* и *частью*, *континуумом* и *дискретом*. Казалось бы, в современной культуре коммуникация вне знакового посредничества невозможна: «Смысл не дан иначе как через знак» [75, с. 45 [87]] (ср. прим. 12 к статье «Хлебников: ⟨Вне времени и пространства⟩»), но это не мешает человеку постоянно выражать недовольство несовершенством такой коммуникации. Двукратное перекодирование текста со смыслового уровня на знаковый и с него вновь на смысловой неизбежно оказывается двукратным искажением смысла. Это вызвано тем, что знаковая и смысловая ипостаси имеют разную природу, разную «семантическую плотность»: смысл невидим и неслышим — знак сенсорно воспринимаем; смысл конкретен — знак абстрактен; смысл изменчив — знак неизменен; смысл уникален — знак воспроизводим, и наконец, смысл бесконечен — в отличие от конечности знака. Поэтому не удивительно, что в системе «дискурсивной» культуры подняться от знака к смыслу так же трудно, как и реализовать смысл в знаке: «постижение смысла ⟨. . .⟩ через совлечение одного за другим покровов той структуры, в которой он воплощен» [75, с. 45[87]], может привести к развоплощению смысла.

Одной из попыток разрубить этот гордиев узел было отрицание качественной границы между противоположными уровнями текста. Шпет уверял, что «ф о р м а и с о д е р ж а н и е — о д н о» (1923: II, 101). Если бы вместо внешнего, слышимого слова «мы взяли ⟨. . .⟩ „внутренне“ данное ⟨. . .⟩ мы нашли бы его менее „связным“, его назначение и роль как сообщения была бы не столь ясна, но в своих предметных свойствах это слово с у щ е с т в е н н о не отличалось бы от слова, слышимого из уст N» (там же: II, 15—16). По мнению Шпета, «нет мышления без слова» [75, с. 45 [87]] (ср. прим. 15 к статье «Чем должна быть научная поэтика»): «Слова — не свивальники мысли, а ее плоть. Мысль рождается в слове и вместе с ним. Даже и этого мало, — мысль зачинается в слове» (Шпет 1923: II, 43) [a]. Однако, как совершенно справедливо указывал Н. И. Жинкин, «никому еще не удалось показать на фактах, что мышление осуществляется средствами только на-

турального языка. Это лишь декларировалось, но опыт обнаруживает другое» (1964: 37). Еще Л. С. Выготский обратил внимание на то, что «единицы мысли и единицы речи не совпадают»; «мысль не совпадает не только со словом, но и со значениями слов, в которых она выражается» (1934: 311, 313). Отталкиваясь от концепции Кроче, Шпета и Бахтина, он настаивал на том, что «переход от внутренней речи к внешней представляет собой не прямой перевод с одного языка на другой», «не простую вокализацию внутренней речи», а ее «переструктурирование», «сложную динамическую трансформацию» (там же: 311): существует «грань, разделяющая мысль от слова, непереходимый для говорящего Рубикон, отделяющий мышление от речи» (там же: 312). Впоследствии Жинкин, в свою очередь, обратил внимание на то, что основной единицей внутренней речи является не слово, а образ; соответственно, выражением внутренней речи оказывается не словесный, а образный, или, как его называл сам Жинкин, «универсальный предметный код» (1964; 1982). Все это заставляет задуматься о *незнаковой* природе «внутренней речи» и «внутреннего слова»: смысл, являющийся основной реальностью психологии мышления, принципиально *асемиотичен*.

Значение «Эстетических фрагментов» для формирования научной позиции Винокура было исключительным: пожалуй, никто из классиков русской филологии XX в. не испытал такого глубокого влияния Шпета, как Винокур (см. прим. 1) [б] [ср. дарственную надпись на книге «Биография и культура»: «Глубокоуважаемому Густаву Густавовичу Шпет от автора, который был бы счастлив, если б имел право именоваться его учеником» (10.XII.1926; Собрание семьи Г. Г. Шпета)]. Едва ли не все теоретические положения, упомянутые в рецензии, — от наиболее частных до самых общих — оказали плодотворное воздействие на самого рецензента. Среди них тезис о теоретизме как органическом пороке футуристического искусства (см. прим. 5, 6), внимание к семантической структуре знака, проявившееся уже в ранних работах Винокура (см. прим. 1), постановка проблемы внутренней формы слова (образа, символа) и понимание внутренней поэтической формы как основного объекта поэтики (см. прим. 4), взгляд на слово как «принцип ⟨всякого. — *М. Ш.*⟩ культурного выражения» [75, с. 45[87]] (см. прим. 2) и многое другое. Однако наиболее важным Винокуру казался вывод, который он делал из отношения к слову как прообразу всей человеческой культуры: «Практическая ценность этого утверждения состоит в очевидном, хотя и не высказанном автором следствии из него, что наука о слове невозможна вне культурно-исторического

[а] Ср. аналогичные утверждения М. М. Бахтина: «⟨. . .⟩ выражаемое с самого начала существовало в форме выражения и между ними был количественный переход (в смысле уяснения, дифференциации и т. п.)» (Волошинов 1929: 100); «⟨...⟩ знаковым материалом психики по преимуществу является слово — *внутренняя речь*» (там же: 37, 48, 107 и др.). По-видимому, важнейшим источником воззрений Шпета и Бахтина является «Эстетика» Б. Кроче: «⟨...⟩ от качества содержания к качеству формы в о о б щ е н е т п е р е х о д а» (1902: 19). Действительностью сознания Кроче также считал слово: «Что мышления не может быть без слова, эта истина общепризнанная» (там же: 26). Первооснова духовной жизни — это «внутренние слова, которые мы обращаем к себе самим, суждения, которые мы выражаем молча» (там же: 12).

[б] В 1924 г. рецензент, скрывшийся под псевдонимом «В. В.» (без сомнения, В. В. Вейдле), писал об «Эстетических фрагментах» следующее: «Читать Шпета затруднительно и неприятно ⟨...⟩ Что касается сои, то „эстетические фрагменты“ слишком щедро ею приправлены, и назначение ее, по-видимому, в том, чтобы неяркие и даже поношенные мысли казались неожиданными и новыми. Но ни педантическая диалектика автора, ни его в высшей степени безвкусная манера писать не дают ему достаточных средств для выполнения столь трудной задачи ⟨...⟩ Лишь изредка встречаются действительно пригодные и правильные мысли. Они заставляют пожалеть, что автор не изложил своих теорий в непритязательной форме более или менее толстого компендиума. Рискую предположить, что если бы он писал по-немецки, это случилось бы само собой ⟨. . .⟩ Для искусства это было бы безразлично, для философии несущественно, а для читателя полезно, так как выучиться по-немецки несравненно легче, чем познакомиться с теориями Шпета в их русском изложении» (Рус. современник. 1924. Кн. 2. С. 302).

контекста, и что работает она интерпретативным методом: так возрождается забытая нами идея филологии» [75, с. 45 [87]]. Определение филологии как *«науки» о смысле*, как *«искусства» читать и понимать* [200] легло в основу всех исследований зрелого Винокура, филологических по преимуществу.

[1] Ср. определение *структуры* слова у Г. Г. Шпета (1923: II, 11—12; ср. 1922: I, 20). В. В. Виноградов вспоминал: «⟨. . .⟩ и ,,Эстетические фрагменты" Шпета, и позднее ,,Внутренняя форма слова" не могли удовлетворить нас тогда, во всяком случае в полной мере; но вот одна идея незаметно и без ссылок на сочинения Густава Густавовича все-таки обнаружилась и в наших работах ⟨. . .⟩ Шпет вообще различал понятия системы и структуры. Помню один разговор с ним личный, он говорил о том, что такое вообще система. Это что-то данное в одной плоскости ⟨. . .⟩ рядоположение элементов, находящихся в каких-то соотношениях, а структура представляет собой внутреннее объединение в целое разных оболочек, которые, облекая одна другую, дают возможность проникнуть в глубь, в сущность, и вместе с тем составляют внутреннее единство» (1975: 265; ср. Чудаков 1980: 313). О семантической структуре знака см. также прим. 18 к статье «Чем должна быть научная поэтика» и комментарии к статьям «Поэтика. Лингвистика. Социология: (Методологическая справка)» и «Хлебников: ⟨Вне времени и пространства⟩».

[2] См. Шпет 1922: I, 36; 1923: II, 7; а также прим. 24 к статье «Об изучении языка литературных произведений».

[3] См. Шпет 1923: II, 9—10; ср. прим. 24 к статье «Понятие поэтического языка».

[4] См. Шпет 1922: I, 28—29; 1923: II, 48 и далее; III, 23 и далее; см. также комментарии к статьям «Русская поэтика и ее достижения» и «Поэзия и наука».

[5] См. Шпет 1922: I, 46.

[6] См. там же: I, 44; а также комментарий к статье «Хлебников» и прим. 20 к статье «Хлебников: ⟨Вне времени и пространства⟩».

[7] См. там же: I. 40.

[8] Духовный аристократизм, классицизм, эллинство, герменевтика как пути выхода из культурного кризиса — все это сближает Шпета с Ф. Ницше: «Поистине вовремя начал философствование молотом классик Ницше!» (Шпет 1922: I, 33). Обращает на себя внимание парафраза в подзаголовке «Эстетических фрагментов»: «Своевременные повторения» (вып. I) и «Своевременные напоминания» (вып. II—III) — ср. «Несвоевременные размышления» Ницше (1873). По-видимому, одна из ницшеанских идей — идея «медленного чтения» как principium divisionis филологического метода — через посредничество М. О. Гершензона (1908: 275; 1923: 65—66, 68; ср.:ЦГАЛИ, ф. 2164, оп. 1, ед. хр. 87, л. 19, 21) оказала чрезвычайно глубокое влияние на Винокура (особенно см. «Введение в изучение филологических наук» [160, с. 2; 200, с. 39 и др.]; образ Ницше, ни разу не упоминаемого в этой работе, все время возникает между строк).

[9] См. Шпет 1922: I, 71—80; а также Тоддес, Чудаков, Чудакова 1977: 442 прим. 4, 443—444 прим. 11.

[10] О роли Шпета в развитии отечественной семиотики см. Иванов 1976: 267—270, 273.

ЯЗЫК ЛИТЕРАТУРЫ И ЛИТЕРАТУРНЫЙ ЯЗЫК

Статья первая

Впервые — [205]. Печатается по неавторизованной машинописи (АВ). Датируется предположительно: 1945.

Статья ярко характеризует последний период творчества Винокура, когда ученый вновь поставил вопрос о принципиальном различии между *литературным языком* и *языком художественной литературы* (ср. Мукаржовский 1932; Гранде 1971), причем, в отличие от предшественников, рассмотрел его не только в теоретическом (ср. [186, с. 229—256; 169]), но и в историческом аспекте, как «историю *отношений* к языку» [205, с. 281 [111]]. В трудах К. С. Аксакова, Ф. И. Буслаева,

Я. К. Грота, Е. Ф. Будде, А. И. Соболевского, В. В. Виноградова и др. история русского литературного языка нового времени подменялась неполной историей языка художественной литературы; не свободны от этого и работы самого Винокура конца 30—начала 40-х годов (например, [150; 167]) — несмотря на то, что уже в 1939 г. он справедливо отмечал «смешение двух понятий: одно дело — художественный литературный язык, а другое дело — общепринятый» (АВ; ЦГАЛИ, ф. 2164, оп. 1, ед. хр. 88, л. 18; из лекции на Курсах повышения квалификации писателей; ср. Виноградов 1930: 23 прим. 1). В 1945 г. Винокур первым сказал о том, что «история русского языка в течение XIX и XX вв. — это в значительной мере есть раздельная история общерусского национального ⟨литературного. — *М. Ш.*⟩ языка и языка русской художественной литературы» [159, с. 159] (ср. Виноградов 1959: 34, 81; Томашевский 1959: 61). По-видимому, тогда же возник замысел целого цикла исследований, посвященных историческому взаимодействию двух важнейших социолингвистических систем: «Пристальное внимание к конкретным формам этого взаимодействия должно быть твердым методологическим критерием всякой серьезной научной работы как в области литературного языка, так и в области языка литературы» [205, с. 255 [90]] (ср. Виноградов 1930: 27—28; Поспелов 1962: 128—129). Первая и, к сожалению, единственная из работ этого цикла доводит рассмотрение вопроса до пушкинской эпохи включительно [a].

Оставляя в стороне письменный язык древнейшего периода, Винокур начал свой очерк с церковнославянско-русского «двуязычия» XVI—XVII вв. Показательно, что при описании внешней истории языка допетровской Руси как в этой работе, так и в «Опыте краткой исторической стилистики русского языка» (пер. пол. 40-х годов; неопубл., АВ) ученый последовательно избегает таких терминов, как «литературный язык» и «язык литературы», по-видимому, сомневаясь в их приложимости к древнейшему периоду и вполне понимая их конкретно-историческую ограниченность (см. о «языке „беллетристики"» [205, с. 258 [92]]; ср. Томашевский 1951: 169—170; 1959: 28; Исаченко 1958: 42; 1963: 151—154; 1978: 126—127, 129; 1980: 74—77; Ворт 1975а: 6—8; 1984б: 229—231; Шевелев 1987: 163 и др.; а также Бернштейн 1963: 37; ср., впрочем, [159, с. 65 сл.] и терминологию Курса лекций по истории русского литературного языка; ЦГАЛИ, ф. 2164, оп. 1, ед. хр. 98). В самом деле, если под литературным языком понимать *универсальный и полифункциональный язык официального быта*, пригодный для передачи любого содержания и служащий посредником между самыми разными специальными сферами культуры (см. Шапир 1988), то ни один из «двух» письменных языков Московской Руси этому определению не удовлетворял. С одной стороны, оба языка были в большой мере *специальными*, предназначенными для выражения заранее определенного содержания, применимыми в свое время и в своем месте. Так, церковнославянский — это «в полном смысле слова особый язык, существовавший для особых специальных целей наряду с языком повседневного употребления и ⟨. . .⟩ неспособный заменить его в той же мере, в какой, разумеется, и тот был неспособен обслуживать потребности высшей культуры ⟨. . .⟩ всецело церковной по духу» [205, с. 258 [92]]. С другой стороны, не только древнерусский, но и церковнославянский язык был доступен, «понятен широким массам»; он «имел много общего с русским языком в своем строе и потому сравнительно легко усваивался социальными низами» [205, с. 256 [91]] (конечно, речь может идти только о *пассивном* усвоении; ср. прим. 4). Именно в этом смысле можно говорить об *универсальности* обоих языков.

Только «события петровской эпохи ⟨. . .⟩ поставили проблему организации как литературного языка, так и языка литературы» [205, с. 259 [93]]. Винокур объяснил это резким разрывом между традиционной, религиозной духовной культурой и импортированным с Запада светским бытом. Очевидно, что быт, противопоставивший себя церкви, нуждался в языке письменного и устного общения, по возможности свободном от славянизмов, — эту программу провозгласил Тредиаковский в предисловии к переводу романа П. Таллемана. Одновременно с проблемой

---

[a] Отдельные стороны взаимодействия литературного языка и языка литературы более позднего времени рассмотрены в соответствующих главах книги «Русский язык» [159, с. 159 сл.] (противоречивые отзывы о ней см. Виноградов 1955а: 310—315; 1955б: 17—21; 1959: 59—64).

литературного языка вставала проблема языка литературы, в частности языка поэтического. Первое ее решение было предложено Ломоносовым, который противопоставил бытовым европеизмам славянизированный синтаксис и славянизированную лексику книжного языка. Разумеется, поэзия Ломоносова меньше всего заботилась о том, «чтобы снабдить дворянское общество средствами для изящной, интеллигентной беседы» [205, с. 261[95]]; напротив, ему важно было подчеркнуть принципиальное отличие *языка духовной культуры* от «языка образованного быта» [205, с. 261–263[95–97]].

Противоположную позицию занял Сумароков. Убежденный идеолог дворянства, живо «откликавшийся на злобу дня», но «далекий от высших проблем искусства и науки», он последовательно «снимал противопоставление языка книжного и разговорного» [205, с. 265[98]]. Если из двух основных функций языка — *выражения* смысла и его *передачи* — Ломоносов считал более важной первую, то Сумароков — вторую. Если цель Ломоносова была изыскать средства, позволяющие мысль «избранными речьми представлять и пристойными словами изображать» (1952: VII, 24; ср. Гиндин 1986: 91 и др.), то программа Сумарокова предполагала облегчить ее передачу, выработать свободный от излишеств, доступный и понятный язык общения: по его мнению, «пропади такое великолепие, в котором нет ясности» (1759: 764). Если в основе ломоносовской дифференциации «штилей» лежала идея неразрывной связи и взаимозависимости выражения и предмета мысли, то Сумароков стремился к «единству языка», «стилистически нейтрального», «простого и гладкого», способного «выразить все, что угодно» [205, с. 264–265[97–98]]. Одним словом, Сумароков выступал как идеолог *литературного языка, создаваемого на поприще литературы.*

То же различие в языковой установке, но на новом этапе развития, было повторено в творчестве Державина и Карамзина. Подобно Ломоносову, Державин творил поэтический язык: он относился к слову «не как ученик и не как учитель, а как полновластный хозяин, как яркая поэтическая индивидуальность, которой нет никакого дела до требований школы и общественного языкового воспитания» [205, с. 273[104]]. Напротив, литературное творчество Карамзина и его последователей поднимало престиж повседневной речи светского общества, разговорной и письменной, и одновременно было призвано создавать для нее образцовые нормы (Левин 1962: 187; Успенский 1985: 18, 56 и др.). Именно с Карамзина начался более чем столетний период *усиленной* экспансии языка литературы в быт — таково, например, было влияние карамзинского синтаксиса, лексики и семантики (Грот 1899: 77–84; Ефимов 1960: 30–31; Успенский 1985: 25–30); не менее велико оказалось нормализующее значение его орфографии, особенно поражающее на фоне безразличия писателей второй половины XVIII в. к вопросам правописания (Грот 1899: 657 сл., ср. 649–652). Согласно Карамзину, задача литературы состояла в том, чтобы поставлять «материал для разговорной речи образованных слоев общества» [205, с. 275[106]]. Обрабатывая и нормируя жаргон неофициального дворянского быта — язык салона (Успенский 1985: 45–61), литература переводила его из низких жанров (сатира, комедия, фельетон) в средние (ср. Грот 1899: 65 сл.). При этом влияние «нового слога» не ограничивалось сферой неофициального общения — в царствование Александра I оно распространилось на язык канцелярских бумаг. «На поприще реформы делового слога возникало сотрудничество между писателями и представителями бюрократии» [205, с. 270[102]] (ср. прим. 30) [6].

В теории и практике карамзинистов язык литературы растворялся в литературном языке — и по составу, и по структуре, и по функциям. Именно против такого стилистически однородного, усредненного языка выступали архаисты, но преодолеть эту традицию, поглотив ее, удалось только Пушкину (ср. Левин 1969а). Винокур указал на две стороны этого процесса — *собственно лингвистическую* и *функциональную*. Во-первых, Пушкин сумел избежать стилистической ограниченности «нового слога», не отказываясь от достижений карамзинизма, но сочетая их «с двумя другими основными традициями русского языка» — просторечной и церковнославянской [205, с. 276[107]]. Во-вторых, и это много более важно, он

---

[6] Не следует, однако, забывать, что составление правительственных манифестов — своего рода высших проявлений литературного языка — Александр I поручил именно адмиралу Шишкову.

завершил дело, начатое Ломоносовым и продолженное Державиным, Батюшковым и Жуковским: Винокур считал, что в творчестве Пушкина поэзия окончательно переросла «рамки словесности и стала самостоятельной уже не как литература просто, а как *искусство*» [205, с. 279[108]] (см. прим. 50). По мнению Винокура, функциональное выделение *языка художественной прозы*, составляющего наряду с *поэтическим языком* одну из двух важнейших разновидностей языка словесного искусства, вполне осуществилось только в творчестве Гоголя (см. прим. 53). Тем самым «на долю общелитературного языка осталась журнальная и научная литература — политика, критика, философия и пр.» [205, с. 282 [111]], иными словами — сфера официального быта и науки.

Конечно, не все теоретические и исторические положения Винокура могут быть сегодня приняты без оговорок (ср. Шапир 1988). Так, например, наряду с языком литературы за пределы литературного языка хочется вывести и *язык науки*, обладающий целым рядом важных лингвистических особенностей (например, Виноградов 1934: 273; Максимов 1967: 11; ср. Лесскис 1962; 1965). С другой стороны, Винокур почти не останавливается на роли, которую играл в системе русского социокультурного многоязычия нового времени *язык культа* (ср. прим. 5) — а без этого языковая ситуация остается во многом неясной. Однако исходная методологическая посылка, предполагающая проницаемость и историческую изменчивость границ между языковыми вариантами, обслуживающими различные области культуры, по-прежнему поражает свежестью и новизной, обещая немало интереснейших открытий.

[1] Ср. Шмелев 1960: 8—9. Литературный язык определен Винокуром только через сферы его употребления; чуть позднее (см. статьи «Об изучении языка литературных произведений» и «Понятие поэтического языка») этот вопрос будет рассмотрен со структурно-функциональной точки зрения.

[2] В оппозиции язык литературы / литературный язык второй элемент немаркирован, а первый охарактеризован через особенности его состава. Этот путь Винокур впервые наметил в лекции, прочитанной 13.XI.1939 на Курсах повышения квалификации писателей (АВ).

[3] Именно понимание языка литературы как особой *нормы*, отличной от нормы общепринятой, позволяет говорить о нем как о *языке* [см. прим. 36 к статье «Поэтика. Лингвистика. Социология: (Методологическая справка)»]. Такое решение пришло не сразу: так, еще в 1939 г. Винокур ставил «вопрос о взаимоотношении между нормой, образцовым общепринятым литературным русским языком, и теми задачами, которые возникают перед писателем как перед художником» (АВ).

[4] Ср.: «Церковнославянский язык русского извода ⟨...⟩ первоначально был очень близок к живому русскому языку, и в домонгольский период русский мог без затруднения понимать ⟨...⟩ церковные тексты как болгарского, так и русского происхождения» (Соболевский 1980: 50, ср. 29; Сухомлинов 1854: 73—82; Унбегаун 1973: с. XX; Успенский 1987: 191; ср., впрочем, Ягич 1889: 3—4). Эта характеристика, однако, относится только к древнейшему периоду: во время второго и третьего южнославянского влияния разрыв между двумя языками последовательно углублялся (Соболевский 1980: 52). В результате уже к концу XVII в. церковнославянский, искусственно архаизированный и отдалившийся от русского, навсегда потерял свою общепонятность (Ягич 1889: 152—153; Соболевский 1980: 50—53, 105; Виноградов 1934: 68; Хютль-Фольтер 1978: 122).

[5] См. также Писемский 1959: 248. Ср.: «Во многих развитых религиях богослужение совершалось на неизвестных или малоизвестных большинству языках. Но незнание языка не только не служило препятствием энтузиазму верующих — напротив, такие службы иногда трогали глубже, чем если бы они шли на понятном языке» (Богатырев 1929: 21—22). Утверждение П. Г. Богатырева вытекает из футуристической концепции сакрально-поэтического языка, сложившейся под влиянием книги Д. Г. Коновалова (1908). Эта работа оказала воздействие и на поэтическую практику Хлебникова, и на эстетическую теорию В. Б. Шкловского (1914: 13—14; 1916; ср. Иваск 1976: 99—105; а также Дейкман 1966): «Слова „металл“ и „жупел“ помимо своего значения, по самому звуку, казались страшными купчихе в комедии Островского. Бабы в рассказе Чехова „Мужики“ плакали в церкви при произнесении священником слов „аще“ и „дондеже“» (Шкловский 1916: 8; ср. [58, с. 161] и примеры, приводимые ниже Винокуром).

[6] У Салтыкова-Щедрина: *со ангели со архангели* (1965: 135); других случаев Тв. мн. на *-ы* в рассказе «Пахомовна» нет: *-и* вм. *-ы* в Тв. мн. есть следствие смешения Им.—Зв. мн. на *-и* с Вин.—Тв. мн. на *-ы* [ср.: *И вы* ⟨. . .⟩ *угодники! пророцы, апостоли* etc. (там же: 137)]. Щедринский сказ саркастически изображает полуграмотное лингвомифологическое сознание, которое воспринимает форму на *-и* как характерный признак церковнославянской языковой стихии и без разбора использует ее в качестве приметы «сакрального слога».

[7] В действительности уже в древнерусский период граница между двумя языками была если не открытой, то, во всяком случае, *проницаемой* (Хютль-Фольтер 1973: 30): культовый язык не был вполне отделен от некультового ни лингвистически, ни функционально (см. прим. 8) — в других работах это отмечал сам Винокур (например, [159, с. 40—41, 65 сл. и мн. др.]). В «Опыте краткой исторической стилистики русского языка» Винокур характеризует «первоначальный письменный язык восточных славян» следующим образом: «Это была известная амальгама чужих и своих элементов, и вот почему, с чисто генетической точки зрения, этот язык нельзя назвать ни старославянским в собственном смысле слова, потому что в нем много русизмов, ни русским, потому что в нем много славянизмов. Лучше всего в этом отношении пользоваться традиционным термином: старославянский язык *русского извода*, понимая его возможно более широко, применительно к любому тексту, содержащему смешение обоих языковых начал в той или иной пропорции». «Самая же пропорция, создававшаяся смешением этих двух начал ⟨. . .⟩ зависела от литературно-общественного назначения данного рода письменности или отдельных актов письменности, и в разных случаях была разной» (АВ). Бытовая и деловая письменность принимала в себя элементы церковнославянские (например, Селищев 1957: 58—59; Якубинский 1953: 288—290; Ларин 1975: 65, 70—71, 88—89; Мещерский 1958: 94, 99—101; Улуханов 1964: 146—149; Ворт 1974; 1975б; 1984а; Зализняк 1984: 58, 130 и др.; 1986: 91—92, 132; и др.), а религиозная литература — элементы общерусские и местные [А. И. Соболевский утверждал даже, что «славянорусский язык церковнославянских текстов был различен в разных местах Древней Руси» [1980: 31; а также Дурново 1969: 33; Хабургаев 1984: 15—16; Шевелев 1987: 164—165; ср., впрочем, Унбегаун 1973: с. XXII)]. Между крайними языковыми полюсами — религиозным и бытовым — располагались различные синкретические образования, в которых исследователи обнаруживают «постоянное» и «полное смешение церковнославянского элемента с русским» (Буслаев 1867: 396; Срезневский 1903: 166—173; Соболевский 1980: 37). По словам Б. О. Унбегауна, «иногда трудно бывает определить, написан ли данный литературный ⟨летописный. — *М. Ш.*⟩ отрывок на русифицированном церковнославянском или на славянизированном русском языке» (1971: 330; ср. также Хютль-Фольтер 1973). По-видимому, древнерусскую ситуацию вернее всего можно охарактеризовать как *поляризованный и иерархизированный языковой континуум*, двуязычие in potentia, окончательно развившееся в двуязычие in actu лишь после петровских реформ (ср. Ворт 1984б: 231 и др.).

[8] Языковому синкретизму Древней Руси (ср. прим. 7) соответствовал синкретизм жанрово-функциональный. С одной стороны, церковнославянский язык выходил далеко за пределы конфессиональной литературы. В древнейший период он являлся, вне зависимости от тематики, языком почти всех *переводных* произведений: религиозных, исторических, юридических и (с некоторыми оговорками) повествовательных. Те же жанры в их собственно русских образцах характеризовались другим языковым составом: повествовательная и историческая литература допускала смешение славянизмов с русизмами, а большинство юридических текстов вообще имело древнерусскую языковую основу. В оригинальных духовных сочинениях — проповедях и житиях — удельный вес восточнославянизмов также был неодинаков: северные памятники («Поучение» Луки Жидяты, проповеди Ильи Новгородского) охотнее смешивали церковнославянские формы с русскими (Якубинский 1953: 283; Ларин 1975: 132), однако в иных пропорциях соединение разнородных элементов встречается и в аналогичной продукции юга: в «Слове о вере латинской» Феодосия Печерского, в его житии, составленном Нестором (Ларин 1975: 122—125; Кандаурова 1967), и даже в «Слове о законе и благодати» митрополита Илариона (Мещерский 1976; Молдован 1984: 19 и др.). С другой стороны, непоследовательность в распределении языковых форм по жанрам отчетливо видна на материале бытовой письменности, например в новгородских грамо-

тах. Ряд памятников показывает, что язык частного послания мог довольно строго выдерживать местные нормы письма. Другая группа текстов обнаруживает признаки книжной орфографии, морфологии, лексики и стилистики. В грамотах третьего рода наблюдается смешение местных форм с книжными (Зализняк 1984; 1986). Винокур считал, что в целом ряде случаев «выбор того или иного из возможных вариантов» типа *trat/torot* был «результатом чистейшей случайности», «словно составителю текста было совершенно все равно, как написать — *злато* или *золото*, *страна* или *сторона* и т. д.» [159, с. 80—81] (ср. Хютль-Фольтер 1982: 201).

[9] Ср. также Аксаков 1846: 254—260; Виноградов 1934: 34—40; Сёренсен 1957; Исаченко 1980: 262—266, 329—334 и др.; Успенский 1983: 46—48; 1987: 59—64. Использование гетерогенных форм для выражения личного отношения автора к сообщаемому свидетельствует о *стилистической дифференциации* внутри единого языкового континуума (ср. Хютль-Фольтер 1978: 111). По мнению целого ряда исследователей, и в том числе самого Винокура [159, с. 80—84], так было уже в древнейший период истории русского языка (Якубинский 1953: 275, 300—301, 308, 318—320, 325—327; Ларин 1975: 163—164; Улуханов 1964; Хабургаев 1984: 14—20; и мн. др.; ср. Хютль-Фольтер 1980: 9—10; 1982: 201—202; а также 1983). Напротив, в конце XVII—начале XVIII вв. все «гибридные» русско-церковнославянские языковые системы оказались стилистически индифферентными (см. Кутина 1978).

[10] Ср. противоречивые мнения о степени русификации языка «Езды в остров любви» (Берков 1936: 19—20, 288 прим. 25—33; Потапов 1940: 30—36; Сорокин 1976б; Алексеев 1982: 88—91; а также Дерюгин 1979).

[11] Ср. [150, с. 63; 159, с. 121—124]. О языковой и лингвокультурной программе молодого Тредиаковского см. также Виноградов 1934: 78—80; Бонди 1935: 61—63; Берков 1936: 18—20; Потапов 1940; Томашевский 1959: 31—32; Сорокин 1976б; Алексеев 1982: 86—92; 1986: 76—77; Лотман 1985; Успенский 1985: 70—157.

[12] Начиная с Тредиаковского, который пробовал писать «почти самым простым Русским словом, то есть каковым мы меж собой говорим», проблема *писать как говорить или говорить как писать* многократно обсуждалась на протяжении целого столетия. Например: «⟨. . .⟩ одни так говорить будут, как не пишут, а другия так писать станут, как не говорят ⟨. . .⟩ Я угадываю наперед, что многия скажут: для чего не писать так, как мы говорим? Такая вольность будет уже безмерно велика, и на конец не останется и следов древняго языка нашего» (Ржевский 1763: 75); «⟨. . .⟩ Французы пишут как говорят, а Русские обо многих предметах должны еще говорить так, как напишет человек с талантом» (Карамзин 1820: VII, 219) [ср.: «⟨. . .⟩ Карамзин старался писать как говорится» (Белинский 1953: I, 57)]; «⟨. . .⟩ есть язык средний, тот, который стараются образовать нынешние писатели равно для книг и для общества, чтобы писать как говорят, и говорить как пишут» (Макаров 1817: 39); «⟨. . .⟩ проповедуют они ⟨т. е. „многие новейшие писатели". — *М. Ш.*⟩, что все Славенския слова надобно изключить из нынешняго языка и писать, как говорим» (Шишков 1811: 48); «⟨. . .⟩ Кто пишет так, как говорит, // Кого читают дамы» (Батюшков 1934: 261) [ср.: «К а н т е м и р. ⟨. . .⟩ Я первый осмелился писать так, как говорят: я первый изгнал из языка нашего грубыя слова Славянския» (Батюшков 1817: 78)]; «Что говорит! и говорит, как пишет!» (Грибоедов 1969: 35; характеристика «архаиста»-Чацкого) [ср.: «Прозой пишу я гораздо неправильнее, а говорю еще хуже и почти так, как пишет г.**» (Пушкин 1949: XI, 148)]; «Мы должны писать как говорим, но в старину грамотеи любили говорить как писали» (Бестужев-Марлинский 1981: 459).

[13] См. Пушкин 1937: XIII, 178; 1949: XI, 32—33.

[14] О порядке слов в ломоносовском предложении см. Виноградов 1934: 98—100; Ковтунова 1969: 109—125; Сиротинина 1969. Ср. также попытку культурно-типологического осмысления пословиц, цитируемых К. С. Аксаковым [200, с. 37].

[15] См., например, Солосин 1913.

[16] Ср.: «В том собственно и заключалась трудность литературной речи для современников Ломоносова, что они должны были, по его предписаниям, обращаться для выражения этих ⟨т. е. европейских. — *М. Ш.*⟩ идей не к иностранным словам, посредством которых они познакомились с самыми идеями, а к словам „церковных книг", в которых не всегда можно было найти то, что требовалось в данную минуту» (Житецкий 1903: 38).

[17] См. прим. 7, 9.

[18] Ср. [159, с. 124—125; 167, с. 100—101] и статью «Значение Ломоносова в истории русского литературного языка» [1945—1947; неопубл. (АВ; ЦГАЛИ, ф. 2164, оп. 1, ед. хр. 109)]. Общую характеристику стилистической теории Ломоносова см. также Будилович 1869: ч. CXLV, 81—84; Житецкий 1903: 31—38; Кадлубовский 1908; Карский 1912: 70—74; Виноградов 1934: 84—107; 1963; Кандаурова 1954; Мелкумян 1956; Иванова-Янковская 1958; Томашевский 1959: 33—38; Ефимов 1961: 37—56; Венгров 1962; Белодед 1963; Исаченко 1968; Вомперский 1970: 127—181; Пирцхалава 1983: 8—11 и др.; Хабургаев 1983; 1986.

[19] Ср.: «⟨. . .⟩ система трех стилей была свойственна преимущественно языку художественной литературы и на другие разновидности литературного языка не распространялась» (Ефимов 1960: 29; 1961: 45 сл.; ср. Горшков 1961).

[20] О пародиях Сумарокова и его полемике с Ломоносовым см., например, Гуковский 1927а; 1927б: 19—47; 1941: 372—375; Тынянов 1927б: 116—120; Виноградов 1934: 105, 112—113; 1938: 121—123, 130—132; Берков 1936; Дуденкова 1955: 9—13; Шрёдер 1962: 154—159 (ср. Стенник 1983); Серман 1966: 191—253 и др.; Герасимова 1970; Душечкина 1979: 19—21; Иванов 1979: 175—182.

[21] «Горе от ума», д. I, явл. 7.

[22] О карикатурном изображении языка петиметров в комедии XVIII в. см. также Житецкий 1903: 41—42; Берков 1936: 129—130; 1949: 45—48.

[23] См. Сумароков 1782: X, 10.

[24] Там же: X, 5, 26, 62, 86; ср. Куник 1865: 470—471. О диалектизмах и просторечии в одах Ломоносова см. Будде 1898: 156—160 и др.; 1899: 93—97 и др.; Виноградов 1938: 97—98; Люперсольский 1939: 138—140; Барзилович 1965; Попов 1965; Пирцхалава 1966.

[25] См. Сумароков 1782: X, 13.

[26] По словам Винокура, сумароковская школа «держала курс на сближение языка литературы с языком быта, направляла свои усилия к выработке общеупотребительного языка дворянского общества» (ЦГАЛИ, ф. 2164, оп. 1, ед. хр. 111, л. 14). О стилистической программе Сумарокова см. также Гуковский 1927б: 19—27; Виноградов 1934: 105—107; 112—119; 1938: 120—124, 129—139; Люперсольский 1939: 138—140, 150—151; Ланг 1948; Поспелов 1948: 218—223; Мартыновская-Молчанова 1953: 6—8 и др.; Кунгурова 1958; Дабарс 1973; Песков 1982; и др.

[27] В другом месте предтечей языковой реформы Карамзина Винокур назвал Тредиаковского [159, с. 123—124]. Эта идея легла в основу книги Б. А. Успенского (1985). Ср. также: «⟨. . .⟩ Сумароков выступает ⟨. . .⟩ как последователь молодого Тредиаковского в отношении к языку; соответственно, он и оказывается связующим звеном между Тредиаковским и карамзинистами» (Успенский 1984: 99, 102).

[28] См. Греч 1838: 8—15; 1840: II, 211—212; ср. рецензию Белинского (1953: I, 544—549; Булаховский 1941: 424—426). О месте славянизмов в языке Карамзина см. Уткина 1954: 254—266; Ковалевская 1958 (ср. также [148, с. 497—502]). О полемике вокруг местоимений *сей* и *оный* и употреблении их у Пушкина и его современников см. также Григорьева 1953; ср. Малаховский 1937: 542—543.

[29] Иную характеристику политических взглядов Карамзина см., например, Лотман 1966а; 1981б.

[30] Ср. с этой точки зрения первую практическую стилистику русского языка, например: «Главные свойства сего преобразованного служебного слога суть: правильность языка, точность, краткость, благородная *простота*» (Магницкий 1835: 19) — очевидно, что автор «Краткого руководства» подчеркивает свойства именно литературного языка в отличие от языка литературы (ср. там же: 11). По его мнению, основная заслуга в преобразовании стиля «деловой и государственной словесности» выпала на долю М. М. Сперанского, а также кн. В. П. Кочубея и гр. Д. А. Гурьева (там же: 19—21).

[31] В данном случае имеется в виду полемика по поводу «Послания к жене и друзьям» А. Воейкова (1816, опубл. 1821) (см.: Вестн. Европы. 1821. № 4. С. 289—290; Сын Отечества. 1821. Ч. LXIX, № XVI. С. 84—85). Об особенностях управления при отрицании см. также рецензию М. Дмитриева в «Атенее» (1828. № 4. С. 83) и возражения Пушкина (1949: XI, 71, 147; ср. [129, с. 33—34]).

[32] Взаимодействие литературного языка и языков духовной культуры исторически изменчиво — оно находится в полном соответствии с изменением аксиологического статуса той или иной сферы духовной культуры: религии, искусства или

науки. Так, с 40-х годов XVIII в. по 30-е годы XIX-го, пока деятели русской культуры еще хорошо помнили «о пользе книг церковных в российском языке», одним из важнейших ориентиров для литературного языка оставался *язык культа*. На протяжении «всего 18-го века и первой трети 19-го ц.-слав. язык сохраняет свой престиж, о чем свидетельствует хотя бы архаизаторская ориентация ломоносовской орфографии, орфоэпии и морфологии» (Исаченко 1978: 128; ср. Житецкий 1903: 38, 42—43; Пумпянский 1935: 102—110; Берков 1937; Хютль-Фольтер 1974: 36—37; 1978: 111). Целое столетие церковнославянская грамматика играла роль «регулятивного орфографического и морфологического принципа по отношению к русскому литературному языку» [167, с. 108], а церковная стилистика оказывала влияние на чисто бытовые жанры письменности (Виноградов 1959: 102). Только начиная с последнего, карамзинского, десятилетия XVIII в. решающая роль в организации языка быта постепенно перешла к *литературе* (см. преамбулу). Новый период продлился более столетия: последнее заметное влияние с этой стороны — это актуализация непродуктивных и малопродуктивных словообразовательных моделей сначала в языке футуристов, а затем и в общелитературном языке (см. комментарий к статье «Футуристы — строители языка»). Социолингвистические процессы XX в., подготовлявшиеся уже с середины XIX-го, проходят в основном под знаком общелитературной ассимиляции специфических явлений *языка науки* (ср. Виноградов 1938: 318, 334 сл.; [159, с. 167—169]).

33 Винокур предложил оригинальное понимание карамзинской реформы. Принято думать, что своеобразие «нового слога» — в его «установке на узус», «на разговорную речь» (например, Лотман, Успенский 1984: 585, 588; Успенский 1985: 16 сл.). Однако сам Карамзин недвусмысленно заметил, что русский человек не может писать как говорит, — напротив, о многих предметах он должен еще говорить так, «как напишет человек с талантом» (см. прим. 12). По справедливому замечанию И. И. Ковтуновой, «синтаксис Карамзина был не менее, а, может быть, еще более далек от разговорного, чем от книжно-славянского» (1974: 159). Карамзин больше ориентировался на *идеологию*, нежели на *язык* дворянского салона, отличавшийся от языка других общественных групп, как правило, только слоем галлицизмов (ср. Алексеев 1984) — это признает и сам Успенский (1985: 46—56). Автор «Писем русского путешественника» не столько отстаивал литературные права разговорной речи, сколько стремился внедрить в эту речь идеологически отобранные средства литературного выражения, однако сделать это он старался *незаметно*, так, чтобы скрыть от читателя «необыкновенность выражения». Таким образом, элементы щегольского наречия, преобразованные в произведениях изящной словесности, меняли свой социолингвистический и стилистический статус и возвращались в быт уже в качестве элементов общелитературного языка [ср. Б. О. Унбегаун о «литературном происхождении разговорного языка» (1968: 33 и др.; а также Хютль-Фольтер 1974)].

34 Языку Державина Винокур собирался посвятить специальную работу (ЦГАЛИ, ф. 2164, оп. 1, ед. хр. 111, л. 14—17; см. также [167, с. 116—117]). В черновых набросках к ней он писал: «Язык державинской поэзии не оказал заметного влияния на эволюцию рус⟨ского⟩ литер⟨атурного⟩ языка, хотя в рамках поэзии влияние д⟨ержавинского⟩ творчества было очень сильно и плодотворно». Поэзия Державина внешне совмещала черты ломоносовского и сумароковского направления — «высокопарность в ней соединяется с простотой, иногда очень грубой и неуклюжей, высокий стиль — с просторечием. Но существенно, что эта смесь прежних жанров в языке Держ⟨авина⟩ не является результатом той или иной сознательной языковой программы. Такой у Держ⟨авина⟩, по существу, не было. Надо думать, что мысль о поэт⟨ическом⟩ творчестве как средстве для „выработки языка" — мысль основная для всей предпушкинской р⟨усской⟩ литературы — была ему внутренне чужда. Потому что всему строю его поэтической личности чужда самая мысль об утилитарном назначении поэт⟨ического⟩ творчества» (ЦГАЛИ, ф. 2164, оп. 1, ед. хр. 111, л. 14). Об отношении Державина к стилистической традиции см. Грот 1883: 333—336; Тынянов 1927б: 120—123; Виноградов 1938: 140—143; Власов 1959; Горшков 1961: 22—25; Петрова 1966: 170—184, 194—204; Дабарс 1973; Западов 1979: 278—289; и др.

35 Ср.: «⟨...⟩ языковые навыки общества должны быть достаточно ясными, прочными и единообразными, чтобы речь отдельного индивидуума на этом фоне могла заметным образом выделяться выразительными чертами. Народные языки

средневековья почти не допускают индивидуального искусства стиля, потому что в них почти еще нет общеобязательной грамматики» (Фосслер 1923: 137 сл.).

[36] См. Пушкин 1937: XIII, 181 сл.

[37] По-видимому, этот социологический образ был навеян Винокуру стихами Сумарокова:

> Трудолюбивая пчела себе берет
> Отвсюду то, что ей потребно в сладкий мед,
> И посещающа благоуханну розу,
> Берет в свои соты частицы и с навозу.
>
> (*Эпистола I*; 1747)

[38] Ср. [147, с. 203[186–187]].

[39] Ср. [159, с. 135—153]. О языковой политике Карамзина и карамзинистов и их полемике с противниками «нового слога» см. также Виноградов 1934: 129—144; 1935; 1938: 157—181; Ковалевская 1955; Томашевский 1959: 38—52; Мордовченко 1959: 77—98; Левин 1964: 115—293 и др.; Хютль-Фольтер 1974; Лотман, Успенский 1975; 1984: 582—605; Киселева 1983; Проскурин 1984; 1985; Успенский 1985; Сахаров 1987 и др.

[40] Неточная цитата из XXVIII строфы 3-й гл.

[41] Эта мысль, трижды повторенная Пушкиным в письмах к Л. С. Пушкину (январь—начало февраля 1824), А. А. Бестужеву (8 февраля 1824) и П. А. Вяземскому (8 марта 1824), высказана также в его статье «О предисловии г-на Лемонте к переводу басен И. А. Крылова» (1825) (цитата неточная); ср. Тынянов 1926: 252—255; Виноградов 1935: 195—236.

[42] Ср., например: «В поэтическом слове Пушкина пришли в надлежащее равновесие все стихии литературной речи 〈...〉 Пушкин одинаково пользовался и архаизмами, и неологизмами, и наследием церковного языка, и живым потоком народной речи» (Карский 1899: 200—201; ср. Эйхенбаум 1922в: 59—60; Солосин 1937: 98; Виноградов 1949б: 191—193; Томашевский 1959: 54—55; и мн. др.

[43] Пушкин 1949: XI, 149 (цитата неточная).

[44] В действительности автором рецензии был Вяземский (1884: IX, 122).

[45] О просторечии у Пушкина см. Тынянов 1926: 255—256; Виноградов 1935: 377—453, а также литературу, указанную в прим. 48 к статье «Слово и стих в „Евгении Онегине“». Этот вопрос Винокур затронул и в работе «Пушкин и русский язык» [129, с. 38—42].

[46] Стилистическую функцию славянизмов у Пушкина Винокур обстоятельно проанализировал в специальных статьях [113; 149]; см. также Виноградов 1935: 45—194; Солосин 1937; Ильинская 1970: 107—252.

[47] Известным изречением Бюффона («C'est beau comme de la prose») Вяземский характеризует карамзинское отношение к поэзии, в частности — к XXXV строфе 1-й песни «Онегина»: «Он 〈Карамзин. — *М. Ш.*〉 любил здесь и верность картины, и трезвую верность изображения» (1882: VII, 149). В «Вечере у Кантемира» Батюшков приписывает этот же афоризм Монтескье (1817: 55). Ср.: «Признаюсь, мне мудрено вообразить, чтоб истинный поэт мог восхищаться поэзиею прозы юного Карамзина или прозою его стихов» (Катенин 1981: 202—203).

[48] См. Вяземский 1883: VIII, 130; ср. Пушкин 1949: XI, 53; Тынянов 1929: 204 прим. 2. Отношение поэтов пушкинской эпохи к прозе ярко характеризуют слова П. Катенина: «Проза Пушкина тем только хуже его стихов, что проза» (1981: 217). Изменение аксиологического статуса прозы в 30-е годы XIX в. вызвало горячий протест со стороны писателей этого круга [см., например, статью В. Кюхельбекера «Поэзия и проза» (Орлов 1954б), предназначавшуюся для пушкинского «Современника»].

[49] Неточная цитата из «Евгения Онегина» (гл. 2, строфа XIII); курсив Винокура.

[50] Пушкин предстает у Винокура как *завершитель* традиции, направленной на выделение *поэтического языка* из общего языкового потока. С этой точки зрения особенно странно звучат такие формулировки, как «Пушкин — создатель русского литературного языка» (Орлов 1937), «Пушкин — основоположник русского лите-

ратурного языка» (Виноградов 1949б) и т. п. (ср., к сожалению, [132]). Частое повторение только обнажает мифологический характер подобных утверждений.

[51] Пушкин 1949: XI, 19 (цитата неточная).

[52] Языку пушкинской прозы Винокур посвятил специальное исследование [70, с. 179—188; 91, с. 284—303], по своей проблематике во многом пересекающееся с работами Б. М. Эйхенбаума (1921; 1922в; отзывы о них см. [35, с. 4; 49; с. 156]). Опыт терминологического анализа понятий *поэзия* и *проза* у Пушкина см. Сидяков 1970. О генезисе языка пушкинской прозы писали также Ю. Н. Тынянов (1929: 285—290), В. А. Малаховский (1937), Л. С. Сидяков (1959: 133—141), В. П. Воробьев (1967) и др.; ср. стиховедческий аспект проблемы (Лотман 1986).

[53] Грань между поэзией и прозой у Пушкина и совершенно новое качество прозы у Гоголя очень точно почувствовал и передал А. Белый (1934: 5—9 и мн. др.). Его сопоставление Гоголя с Тредиаковским (там же: 9) закономерно и внутренне оправдано: если с Тредиаковского началась спецификация стихотворного языка, то с Гоголя — спецификация языка художественной прозы (ср. Томашевский 1959: 61).

ОБ ИЗУЧЕНИИ ЯЗЫКА ЛИТЕРАТУРНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

Впервые — [186, с. 229—256]. Печатается по тексту первой публикации. Написано, вероятно, весной или летом 1945 г.

По теме статьи Винокур сделал доклад «Об изучении языка писателя», состоявшийся 28.IV.1945 в МГУ в рамках творческого отчета преподавателей филологического факультета (ЦГАЛИ, ф. 2164, оп. 1, ед. хр. 88, л. 104—113). Композиция и концептуальная структура статьи и доклада в основном изоморфны (ср. там же, л. 104—107). В обсуждении приняли участие [Н. С.] Поспелов, [В. Н.] Сидоров, П. С. Кузнецов, В. Д. Дувакин и др. (там же, л. 112). Сохранились записки с вопросами к докладчику (там же, л. 112 об., 113).

В середине 40-х годов Винокур опять обратился к решению тех вопросов, которыми особенно много и интенсивно занимался в молодости. 25.I.1944 он сообщал Б. М. Эйхенбауму: «Сейчас вплотную сел писать курс лекций по истории литературного языка ⟨. . .⟩ Хочется это сделать поскорее, п⟨отому⟩ ч⟨то⟩ в голове всякого рода другие мысли — хочется отойти немного от чисто академических тем и заняться кое-чем в стиле наших молодых лет» (ЦГАЛИ, ф. 1527, оп. 1, ед. хр. 364, л. 4 об.—5; Ивлев 1983: 124). Едва ли не важнейшее место в творчестве Винокура вновь заняла *лингвистическая поэтика*, теоретические аспекты которой получили глубокое и принципиально новое освещение в двух статьях, неразрывно связанных общим замыслом и органически друг друга дополняющих. Обе эти работы — «Об изучении языка литературных произведений» и «Понятие поэтического языка» — явились вершиной лингвопоэтической мысли 40-х годов, одновременно подводя итог трем десятилетиям коллективных теоретических поисков. Однако если в 20-е годы — годы напряженного и плодотворного сотрудничества — концепция Винокура строилась в притяжении и отталкивании от других теоретических систем, в целом ряде отношений конгениальных, то в 40-е годы ученый оказался счастливым, но одиноким исключением: наступила эпоха, ознаменовавшая себя общим снижением интереса к поэтике, и в особенности к вопросам ее методологии. Но несмотря на «нетрадиционность тематики и невыгодность позиции» (ЦГАЛИ, ф. 2164, оп. 1, ед. хр. 88, л. 104), вполне осознававшуюся тогда самим исследователем [a], он сумел — во многом вопреки своему времени — быть образцом научной корректности как в постановке проблем, так и в методах их разрешения [см. комментарии к статьям «Слово и стих в „Евгении Онегине“», «„Горе от ума“ как памятник русской художественной речи» и «*Я* и *ты* в лирике Баратынского: (Из этюдов о русском поэтическом языке)»].

---

[a] Ср.: «⟨. . .⟩ „ментальные“ области языка, к сожалению, большей частью изучаются до сих пор так, что у серьезно ищущих лингвистов не может воспитаться устойчивая склонность к их исследованию» [185, с. 68].

Методологическая корректность предполагает внутреннюю определенность и мотивированность терминов, и потому не удивительно, что обе статьи Винокура были почти всецело посвящены решению терминологической задачи. По словам автора, *язык художественной литературы, поэтический язык, язык писателя, язык литературного произведения* и т. п. «термины не имеют в текущем употреблении вполне ясного, установленного содержания» и «недостаточно определены в отношении того, какой п р е д м е т (или какие п р е д м е т ы) научного исследования они призваны обозначать» [186, с. 229[112]]. Однако в силу когерентности терминов, преломленно отражающих общую концепцию, точное определение их семантики неизбежно оказалось связанным с проблемой внутренней структуры, приемов и целей самой науки: Винокур должен был остановиться на том, как он понимает собственное и прикладное значение лингвистики и где, по его мнению, проходит «граница между лингвистикой и прочими науками, заинтересованными в данных языка» [186, с. 256[140]] (см., например, прим. 4).

Согласно Винокуру, *язык литературного произведения* — это многозначный термин, который в зависимости от цели исследования принимает разные значения. Во-первых, под ним может подразумеваться *язык русского народа* (1) в любой из двух основных его разновидностей — письменной (1a) или устной (1b); тогда изучаемое литературное произведение получит статус одного из равноправных «документов», «в котором мы черпаем в данном частном случае наши сведения о русском языке» [186, с. 230[113]] [ср. в этой связи о различии между *документом* и *монументом* («памятником») у К. Фосслера (1913: 1—3)]. В зависимости от того, какая разновидность национального языка имеется в виду — письменная или устная, — выбранный литературный источник выступает в роли прямого (1a) или косвенного (1b). Во-вторых, под языком литературного произведения можно понимать *стиль литературного языка* (2), образующий гомогенный ряд с другими — философским, эпистолярно-бытовым, деловым и т. д. (см. прим. 2). На каждый из этих стилей исследователь смотрит с двух точек зрения — «объективной» (2a) и «нормативной» (2b). В первом случае художественный стиль предстает как исторически сложившаяся сфера применения языка, характеризующаяся особым языковым составом; во втором — как особый эталон, образец, идеал языкового употребления, обладающий самостоятельной социальной ценностью и выступающий объектом для подражания [б].

В-третьих, возможна и такая интерпретация языка литературного произведения, когда он рассматривается уже не как коллективный стиль языка, а как *индивидуальный стиль речи* (3) (см. прим. 5): изучаемые под этим углом зрения тексты — это уже не просто документы, а «памятники» (Monumente). Именно постановка вопроса о личном стиле отделяет науку о языке, с одной стороны, от биографии, психологии, истории литературы и т. д., с другой [186, с. 244[127—128], 256[139—140]]. Здесь возможны два направления исследований: «от писателя к языку» (3a) и «от языка к писателю» (3b) [186, с. 237—238[120—121]], в зависимости от того, личность ли дает сведения о языке или язык о личности. В первом случае в языке ищут объективности поступка (проблема биографии), во втором случае — субъективности переживания (проблема психологии). Каждое из двух направлений скрывает свои «подводные камни»: изучая язык с биографической точки зрения, не следует путать личность реальную и литературную [186, с. 242—243[125—126]], изучая язык с психологической точки зрения, не следует смешивать экспрессию условную и безусловную [186, с. 239—242[122—125]] [в].

Но язык литературного произведения может быть понят не только как один из стилей литературного языка или речи, но и как один из *языков духовной культуры* (4), выражающий особый модус языкового сознания (см. прим. 23, 24). Речь идет о «языке как материале искусства» [186, с. 245[129]], который «прежде всего характеризуется тем, что он представляет собой в н у т р е н н ю ю ф о р м у» [186, с. 246[129]] [г]. Развивая и модернизируя лингвопоэтическое учение А. А. Потебни,

[б] «Объективное» и «нормативное» понимание художественного стиля соответствуют первым двум значениям термина «поэтический язык» (см. комментарий к статье «Понятие поэтического языка»).

[в] Ср.: «„Поэтический язык“ как язык поэта» (ЦГАЛИ, ф. 2164, оп. 1, ед. хр. 88, л. 141 об.[335]).

[г] Ср.: «„Поэтический язык“ как внутренняя форма слова» (ЦГАЛИ,

Винокур осмыслял зарождение внутренней формы как результат чуткого внимания поэта к самым разным видам взаимодействия звука и смысла, и в том числе — к явлению *поэтической этимологии* (см. прим. 41 к наст. статье и прим. 38 к статье «Понятие поэтического языка»). Появление внутренней формы он связывал с действием *художественной функции языка*, своеобразие которой видел в обращенности языка на себя, или, как говорил он сам, в «рефлексии на слово» [186, с. 248[132]] (см. прим. 36 к статье «Понятие поэтического языка»). Поэтическое слово он понял как *знак знака*, или *образ образа*, который обозначает не только самый предмет, но также и слово, обычно данный предмет называющее: «⟨...⟩ язык означает сам себя независимо от того, зна́ком каких вещей он служит» [186, с. 248[132]]. Эстетический знак соединяет в себе прямое, узуальное значение и значение окказиональное, поэтическое: так, «*хлеб* в романе Толстого означает и то, что это слово означает всегда, и то, что оно означает в содержании романа, одновременно, сразу, и вот это-то и подчеркивается в обозначении этого слова термином „внутренняя форма"» [186, с. 247[131]] (ср. комментарий к статье «Понятие поэтического языка»).

Именно в *одновременности* всех «значений» (ср. Ларин 1927: 50) и заключено отличие внутренней формы от того, что Л. Ельмслёв назвал *коннотативной семиотикой* (в противовес *денотативной*), с одной стороны, и того, что он назвал *метаязыком*, с другой (Ельмслёв 1953: 73 и далее). Как писал Р. Барт, «*коннотативная система есть система, план выражения которой сам является знаковой системой.* Наиболее распространенные случаи коннотации представлены сложными системами, где роль первой системы играет естественный язык (такова, например, литература)». В метаязыке, напротив, «первая система ⟨...⟩ *становится уже не планом выражения, как при коннотации, но планом содержания или означаемым по отношению ко второй системе*» [1965: 163—164; ср. также понятия *автофункции* и *синфункции* у Тынянова (1927а: 43; Прада Оропеса 1977: 62—65)]. Переводя идеи Винокура на язык глоссематики, можно было бы сказать, что внутренняя форма есть отношение трех одновременно актуализуемых семиотических систем: денотативной (прямое значение), коннотативной (поэтическое значение) и метаязыковой (рефлективное значение). Эстетический знак, сам себя означающий, одновременно оказывается и самим собой, и своей формой, и своим содержанием[д].

Явление внутренней формы не ограничивается сферой лексической семантики (ср. Чичерин 1961: 101). Оно «распространяется и на область грамматики», где «во многих случаях возможны такие поэтические значения, которые мотивированы „ближайшими значениями", свойственными данной форме в языке общем» [186, с. 250[134]] — как это происходит, например, с категорией рода в стихотворении Гейне «Ein Fichtenbaum steht einsam...» (ср. Тынянов 1977в: 381; Лаферрьер 1976: 196 прим. 13; Тоддес, Чудаков, Чудакова 1977: 566 прим. 136; а также Гин 1985; Ионова 1988: 46—69). Грамматическая форма в поэзии потенциально двузначна, ибо «означает сразу и то, что она означает обычно, и то, что за этим обычным значением раскрывается как художественное содержание данной формы» [186, с. 250[134]]. Другой областью, подверженной преображающему воздействию поэтической рефлексии, оказывается фонетика, включая такие ее явления, «которые

ф. 2164, оп. 1, ед. хр. 88, л. 141 об.[335]; ср. также: «Представляется целесообразным приписывать ВФ ⟨внутреннюю форму. — *М. Ш.*⟩ не обычным словесным знакам, а именно словам как единицам ПЯ ⟨поэтического языка. — *М. Ш.*⟩ — экспрессемам. И не только словам, а единицам всех уровней ПЯ» (Григорьев 1979: 114; см. комментарии к статьям «Русская поэтика и ее достижения», «Поэзия и наука», прим. 9, 10 к рецензии на книгу Ю. Н. Тынянова «Проблема стихотворного языка» и прим. 20 к статье «Понятие поэтического языка»).

[д] С этих же позиций Винокур критиковал стиховую семантику «формалистов», разобщавших прямое и поэтическое «значения» слова (ср. Тынянов 1924г: 48; 1927а: 43): «В обычном языке прямое отношение⟨:⟩

П предмет — слово С

В поэтическом ⟨—⟩ другой предмет, т. е. другой есть форма первого:

$П^2$ — $П^1$ — С. Точнее: $П^2$ — $С^{П^1}$ ⟨...⟩

Ошибка формалистов и правильное понимание дела (у них $П^1$ — С; $П^2$ — С. **Нет $С^{П^1}$** ⟨т. е. идеи внутренней формы. — *М. Ш.*⟩). *И то, и не то:* **Образ**» (ЦГАЛИ, ф. 2164, оп. 1, ед. хр. 88, л. 106).

в обыденной речи вообще нельзя признать имеющими какое-либо отношение к языку»: «Факты ритмики и эвфонии, вообще говоря, представляют собой звуковую оболочку языка ⟨...⟩ лишенную всякого предметного содержания, но зато наделенную опосредственной экспрессивностью, совершенно так, как ритмы и созвучия в музыке. В стихотворном языке они ⟨...⟩ могут иметь также и свой смысл, участвовать в передаче поэтических значений» [186, с. 252[136]]. Звуковые формы в поэзии тоже оказываются двузначными: «⟨...⟩ наложение метрической формы на обычную речевую ⟨...⟩ обязательно создает ощущение двойственности, многоплановости у любого, кто знает данный язык и знаком с поэзией» (Якобсон 1960: 367).

Поэтическая двуплановость, двойственность, дуалистичность отражается на всей структуре эстетически окрашенного речевого акта: «Двойному смыслу сообщения соответствует расщепленность адресанта и адресата». «Наряду с автором и читателем в поэзии выступает „я" лирического героя или фиктивного рассказчика, а также „вы" или „ты" предполагаемого адресата драматических монологов, мольбы или посланий» [там же: 371; см. прим. 46 к наст. статье и прим. 3, 5 к статье «*Я* и *ты* в лирике Баратынского: (Из этюдов о русском поэтическом языке)»]. Возникает проблема «„чужой речи" в тексте художественного произведения» — прямой или косвенной. «В первом случае это диалог или монолог, во втором — включение имитируемой речи в речь, формально принадлежащую автору. Это то, что принято называть несобственной прямой речью (erlebte Rede, style indirect libre)» [186, с. 253[137]] [e]. Итак, внутренняя форма, понятая как основополагающий принцип всякой художественной речи, объединяет прямое и поэтическое «значения» не только слов, но также форм и звуков и даже речевого акта в целом: исследование помогло обнаружить в поэзии лексическую, грамматическую, фонетическую и коммуникативную «образность». Все это позволяет говорить о теории Винокура как о первой *поэтической грамматике* — не только в узком, но и в широком смысле слова (см. прим. 37, 42).

[1] См. Виноградов 1935: 8.

[2] Вопрос о *языке* и *стиле* Винокур подробно рассмотрел еще в 1941 г.: «Наряду с проблемой языкового строя существует еще проблема языкового *употребления* ⟨...⟩ То, что здесь названо употреблением, представляет собой совокупность установившихся в данном обществе языковых привычек и норм, в силу которых из наличного запаса средств языка производится известный отбор, не одинаковый для разных условий языкового общения. Так создаются понятия разных *стилей* языка — языка правильного и неправильного, торжественного и делового, официального и фамильярного, поэтического и обиходного и т. п.» [148, с. 16].

[3] Подробнее об этом см. Левин 1962; Цейтлин 1964.

[4] В отличие от лингвистического структурализма 60—70-х годов, включившего всю поэтику в сферу лингвистики [см. работы Р. О. Якобсона (1960 и др.; Скоулз 1974: 22 и далее; Уэрт 1976; и др.) и его многочисленных последователей], Винокур считал, что стилистика остается «лингвистической дисциплиной только при том непременном условии, что она имеет своим предметом те языковые привычки ⟨...⟩ которые действительно являются *коллективными*» [148, с. 17] (ср. Долежел, Гаузенблас 1961: 39—40). Вслед за Ш. Балли (1909: 25—26 и др.) он последовательно отличал «экспрессивные качества речи, имеющие своим источником личные свойства и состояния говорящего или пишущего, от таких фактов языковой экспрессии, которые коренятся в общественной психологии и представляют собой проявления именно общественной реакции на принадлежащий данному обществу язык» — их он считал уже «*объективной* принадлежностью самих фактов языка» [148, с. 17]. Эти слова Винокура вступают в отношение прямой полемики с точкой зрения Г. Г. Шпета, который не делал различия между индивидуальным и коллективным субъектом и потому полагал, что «не существует ⟨...⟩ экспрессивности, присущей самому стилю, как такому, как объективно эволюционирующему социальному явлению», «экспрессивности, источник которой лежит не в субъекте,

---

[e] Ср.: «„Поэтический язык" как перевоплощение в чужую речь» (ЦГАЛИ, ф. 2164, оп. 1, ед. хр. 88, л. 142[335]). На лингвофилософские аспекты проблемы *чужой речи* в языке художественной литературы обратил внимание в 20-е годы М. М. Бахтин (Волошинов 1929: 129—188; а также Хаас 1976; Макхейл 1978; Ханзен-Лёве 1978а: 446—451; Понцио 1980; Кларк, Хольквист 1984: 233—236; и др.).

хотя бы и коллективном» (1927б: 211; ср. Балли 1909: 167—169; см. прим. 5, 21; о различии между лингвистической и литературоведческой стилистикой в связи с проблемой научных направлений см. Шапир 1987б: 230 сл.).

[5] Ср.: «⟨. . .⟩ одно дело *стиль языка*, а другое дело стиль тех, кто пишет или говорит» [148, с. 17]; «Понятие стиля языка следует отличать от стиля индивидуальной речи, от стиля литературной личности (от „стиля писателя") и от стиля литературного произведения» (Виноградов 1946: 225; Лахманн 1974: 119—120; ср., впрочем, Горнунг 1965: 88 и др.; см. прим. 4).

[6] О связи оценки (ценности) и нормы см. прим. 11 к статье «Понятие поэтического языка».

[7] Ср. Б. В. Томашевский о стилистике «нормативной» и «экспрессивной» (1959: 12 сл.).

[8] Мысль об авторе как «властителе, а не рабе языка» составляет естественный и закономерный переход к проблеме «индивидуального языка» или «личного стиля» — т. е. такого, который *принадлежит* «самой личности пишущего» [186, с. 237[120]] [ср.: «„Поэтический язык" как язык поэта»; «La parole как проблема языка и как признак индивидуальности» (см. преамбулу и комментарий к статье «Понятие поэтического языка»)]. Биографическая или психологическая интерпретация языка как *личного* стиля подразумевает писателя обладателем языка (ср. Топоров 1986а: 152 и др.); напротив, с позиции эстетического понимания языка как внутренней формы сам язык владеет писателем: не случайно в другой работе исследователь утверждает, что «рукой Грибоедова как автора ,,Горя от ума" ⟨. . .⟩ водил сам русский язык» [175, с. 68[240]]. Таким образом, Винокур наметил типологию отношений между человеком и языком, развитую недавно В. Н. Топоровым: «В одних случаях человек активен по отношению к языку (слову), по крайней мере — на поверхности, но несвободен ⟨. . .⟩ В других случаях характер отношений иной. В краткий миг озарения, когда творческая энергия человека („поэта", ,,этимолога") реализуется в сознании преодоления элементарной зависимости от языка, своего господства над ним, перед человеком открывается возможность творить в языке максимум возможного. Но эта высшая свобода достигается именно потому, что человек отдается языку, вверяет ему себя, позволяет овладеть собой ⟨. . .⟩ Человек начинает улавливать („легко") возможности языка и на их основании строить такие контексты, где слово не может не порождать новые смыслы» (1986б: 208—209).

[9] Ср. комментарий к статье «Поэтика. Лингвистика. Социология: (Методологическая справка)».

[10] См. прим. 40.

[11] Из незавершенного рассказа «Что я видел во сне. . .» (1906).

[12] Осмыслению полемики между Л. Шпитцером и Л. Блумфильдом Винокур посвятил специальную работу [185].

[13] Идеи этнической психологии (Völkerpsychologie) развивали X. Штейнталь, М. Лацарус, В. Вунд, а из современников Винокура — Шпет (1927а; ср. [200, с. 15—16]).

[14] О конвенциональной природе стилистической экспрессии Винокур, опираясь на Балли, писал еще в 1929 г. [91, с. 42—43 прим. 2]. По-видимому, эти его взгляды формировались, в том числе, под влиянием идей Шпета, считавшего, что «в определенной социальной среде» экспрессия превращается «из естественной в конвенциональную»: «Естественная экспрессия, как такая, жест, эмоциональность, импульсивность и т. д. не есть собственно сфера социально условного знака, смысл которого с ним не связан, как связывается горение с дымом, падение барометра с атмосферным давлением, прилив крови к лицу со стыдом и т. д. Здесь нет отношения знака и значения, а есть отношения признака или симптома и некоторого реального процесса ⟨. . .⟩ Иное дело ⟨. . .⟩ когда все это становится условным знаком душевного переживания или состояния» (1927б: 104 прим. 1, ср. 188—189, 208—211, 213).

[15] См. прим. 39.

[16] См. прим. 40.

[17] См. прим. 23 к статье «Чем должна быть научная поэтика».

[18] Эту мысль Винокур подробно развил в статье «*Я* и *ты* в лирике Баратынского: (Из этюдов о русском поэтическом языке)» (см. ЦГАЛИ, ф. 2164, оп. 1, ед. хр. 78, л. 1—2[241]).

[19] О понятии *языковой маски* у Винокура см. прим. 63 к статье «„Горе от ума" как памятник русской художественной речи».

[20] Ср. аналогичные наблюдения Ю. С. Сорокина над значениями слов *слог*, *стиль* и *язык* у Белинского (1976а: 6—8).

[21] Ср. одно из требований «лингвистической стилистики»: «⟨. . .⟩ предметом стилистики является *словесное выражение мысли*, а не сама мысль»; «стилистика изучает внешний, а не внутренний аспект речевых явлений» (Балли 1909: 13). Винокур полемизирует со Шпитцером, который, по его мнению, занимался «вовсе не языком, а психологией поэта», материалы для которой искал в языке: «В других случаях Шпицер и прямо заявлял, что он изучает „душу писателя" по ее отражениям в языке» [185, с. 68] (см. также Степанов 1962). Винокур называет позицию Шпитцера «чисто формалистической» и «метафизической», однако своей критикой его воззрений сам отдает невольную дань формализму — поскольку считает *содержание* (языка или речи) неподвластным аппарату языковедения: «Я готов идти дальше и утверждаю, что изучение самого по себе языка в о о б щ е н е м о ж е т открыть нам, что̀ именно в нем выражено. Это нам открывается только историей, социальным опытом, обычаями и т. п.» [185, с. 68—69] (ср. Реформатский 1968: 107, 114—115, 119 и др.). В стремлении предельно ограничить область лингвистической семантики чувствуется влияние А. А. Потебни; ср.: «Очевидно, что языкознание, не уклоняясь от достижения своих целей, рассматривает значение слов только до известного предела ⟨. . .⟩ без упомянутого ограничения языкознание заключало бы в себе, кроме своего неоспоримого содержания, о котором не судит никакая другая наука, еще содержание всех прочих наук» (1874: 10). Очевидно, однако, что включение всей области *семантики* в круг лингвистической компетенции возможно не только с позиции субъективно-эстетического идеализма. Ср.: «Отрыв поэтики от лингвистики представляется оправданным лишь в том случае, если сфера лингвистики незаконно ограничивается», — например, когда ее сводят «исключительно к вопросам внешней формы, без связи с семантикой». В действительности «ведению лингвистики подлежат все возможные проблемы отношения между речью и „универсумом (миром) речи"» (Якобсон 1960: 352, 351). В то же время мотивы, по которым Винокур выносил изучение языка писателя за пределы лингвистики, имели отнюдь не формалистический характер: он видел в языке не цель, а средство постижения поэтических смыслов — того, «что открывается за» языком «как его источник и содержание» [186, с. 254[138]] (ср. прим. 4, 49).

[22] Ср. прим. 38. О переосмыслении оппозиции langue vers. parole в свете проблем стилистики и поэтики см. статью «Поэтика. Лингвистика. Социология» и комментарий к ней.

[23] Винокур говорит о том, что *язык литературы* может быть противопоставлен не только стилям *литературного языка* — как особый *стиль*, но и языкам духовной культуры, например *языку науки* — как особый *язык*. Если язык литературы — это язык в эстетической функции (синтактика), то язык науки — в гносеологической (семантика), а язык культа — в этической (прагматика). В целом *языки духовной культуры* обособлены от литературного языка как *языка официального быта* своей установкой на *выражение* мысли (Ausdruck) в отличие от ее *передачи* (Mitteilung): первые ориентированы по преимуществу «вглубь», второй — «вширь» (несколько подробнее см. Шапир 1988: 66—67).

[24] Имеется в виду *несинонимичность* («неизбыточность») различных языков духовной культуры, например языка искусства и языка науки (см. прим. 23). Все они противостоят литературному языку как семантически маркированные семантически нейтральному: специальные языки органически связаны с содержанием, несут его в себе, непосредственно его в себе заключают; литературный язык, напротив, уже в силу своей готовности передать любое сообщение оказывается безразличным, нейтральным по отношению к передаваемым им смыслам (Шапир 1988: 67—68). Ср. аналогичную мысль, сформулированную как общесемиотический принцип: «⟨. . .⟩ все основные, специфические идеологические знаки не заместимы вполне словом. Принципиально нельзя передать адекватно словом музыкальное произведение или живописный образ» (Волошинов 1929: 22); «Между семиотическими системами не существует „синонимии", нельзя сказать „одно и то же" с помощью слов и с помощью музыки» (Бенвенист 1969: 9). Роль посредника между различными знаковыми системами также берет на себя «практический

язык»: именно он «является семиотикой, в которую могут быть переведены ⟨разумеется, с известными потерями. — *М. Ш.*⟩ все другие семиотики — как все другие языки, так и все другие мыслимые семиотические структуры» (Ельмслёв 1953: 70; Бенвенист 1969: 130). Эта идея, высказанная в русской науке еще в 20-е годы (см. Шпет 1922: I, 36; 1923: II, 7; 1927а: 63; 1927б: 140; Асмус 1927: 252, 253—254; Волошинов 1929: 21; Митюшин 1982: 150—151), была сочувственно воспринята Винокуром: «Язык здесь понимается не только как один из знаков наряду с другими, но также как з н а к в о о б щ е, как некоторый принцип всякого смыслового выражения ⟨...⟩ Все другие формы культурного выражения представляют собою известную а н а л о г и ю словесному знаку» (из статьи «Основные вопросы стилистики», конец 1930—начало 1940-х годов; АВ).

[25] Теория Винокура вобрала в себя многие стороны антитетически противопоставленных друг другу поэтик — потебнианско-символистской и формально-футуристической — и явилась образцом эволюционного синтеза (см. об этом Шапир 1987б: 233 и др.).

[26] Краткий очерк развития представлений о *внутренней форме* (начиная с Плотина) см. Бибихин 1978: 52—61 (ср. также Григорьев 1979: 106—109). О содержании понятий *образ* и *внутренняя форма слова* у Потебни см. Ярошевский 1946; Гутякулова 1970; Гланц 1971; Файзер 1973; Муратов 1977; Пресняков 1980: 22—81 и др.; Лахманн 1982; ср. отдельные замечания о развитии этих идей Потебни у Винокура (Чудаков 1975: 317; Пресняков 1978: 199—200; Минералов 1983: 94—95).

[27] Принцип *произвольности языкового знака*, сформулированный в работах Д. Уитни, Ф. де Соссюра и И. А. Бодуэна де Куртенэ, был впоследствии подвергнут ограничению с нескольких сторон сразу: «⟨...⟩ тот факт, что звукоизобразительность существует, получил неопровержимые доказательства со стороны экспериментальной психологии (Э. Сепир, Р. Браун, Х. Вернер, И. Фонадь, А. Г. Баиндурашвили, Ж.-М. Петерфалви, З. Эртель), психолингвистики (А. А. Леонтьев, В. В. Левицкий, А. П. Журавлев, И. Н. Горелов, А. М. Шахнарович, Н. Ф. Пелевина, А. С. Штерн) и типологического языкознания (Н. А. Ашмарин, Я. Гонда, А. М. Газов-Гинзберг, Б. В. Журковский, А. Н. Журинский, Е. А. Гурджиева), а также в специальных исследованиях мотивированности языкового знака (М. Граммон, О. Есперсен, И. М. Коржинек, В. Скаличка, Х. Марчанд, Р. Якобсон, Э. Г. Аветян)» (Воронин 1980: 3; литературу вопроса см. 1982: 207—236). Еще Э. Бенвенист (1939: 25) указывал на то, что связь материальной формы знака с понятием (значением) носит много более тесный характер, чем связь слова с называемым этим словом предметом (денотатом). Кроме того, принцип произвольности элиминируется системной взаимообусловленностью знаков, сообщающей каждому из них особую значимость (см. прим. 25 к статье «Поэтика. Лингвистика. Социология»): структуре языка, «как всякой структуре, присуща необходимость» (там же: 29). Парадигматический аспект языковой мотивированности, отмеченный Бенвенистом, органически сочетается с синтагматическим: последовательность знаков может получить миметический характер, хотя каждый из них в отдельности этого качества лишен (Якобсон 1965б; Гамкрелидзе 1972). Итак, по словам К. Леви-Строса, «языковой знак произволен a priori, но a posteriori он перестает быть таковым». «При рассмотрении словаря a posteriori ⟨...⟩ мы сталкиваемся со словами, во многом утратившими свою произвольность, так как передаваемый ими смысл зависит ⟨...⟩ от того, каким образом каждый язык разбивает на части тот мир значений, к которому относится слово» (1958: 105, 107). Однако эта закономерность действительна только для синхронного среза; в плане диахронии соотношение представляется обратным: от априорной мотивированности к ее забвению. Как показал целый ряд исследований (см., например, Газов-Гинзберг 1965; 1974), «язык имеет изобразительное происхождение», но со временем его знаки претерпевают «преимущественную утрату примарной мотивированности» (Воронин 1982: 132, 147). По словам А. В. Исаченко, «постепенная и при этом неминуемая утрата мотивированности является одним из очень немногочисленных общих законов в процессе развития любого знака» (1962: 19). Таким образом, перманентная конвенционализация знака во времени дополняется попытками ее синхронного преодоления. Одной из важнейших областей, направленных на усиление мотивированности знака, становится искусство (см. прим. 32 к наст. статье).

[28] Ср.: «Почему напр. р ы б а названа рыбой, или иначе: как представляется р ы б а в этом слове? Значение здесь непосредственно примыкает к звуку, так что кажется, будто связь между ними произвольна» (Потебня 1874: 9).

[29] А. А. Фет, «Из дебрей туманы несмело. . .» (1886).

[30] См. прим. 21.

[31] Речь идет о *единстве смысла*, связанного со всеми знаками текста и реализующегося в каждом из них в равной мере (Ларин 1923: 62—63 и др.). Ср.: «Определенное и единое значение, единый смысл принадлежит каждому высказыванию *как целому*» (Волошинов 1929: 119); «Мысль всегда представляет собой нечто целое 〈. . .〉 а отнюдь не возникает постепенно, отдельными единицами» (Выготский 1934: 313); «〈. . .〉 смысл не появляется в результате сложения знаков, а как раз наоборот 〈. . .〉 реализуется как целое и разделяется на отдельные „знаки", какими являются *слова*» (Бенвенист 1969: 133). Особые отношения слов, в литературном языке принадлежащих к разным *семантическим сферам*, а в художественном тексте составляющих «звенья одной и той же словарной цепи» и объединенных «своими вторыми, поэтическими значениями» [186, с. 248[132]], впервые были исследованы В. В. Виноградовым. В статье «О символике А. Ахматовой» он предпринял попытку выделить ключевые лексемы, «которые становятся 〈. . .〉 центрами семантических сфер и на которые, как на психический фон, накладываются 〈. . .〉 ряды смыслов, связанных крепко один с другим нитями ассоциаций» (1922а: 91). Однако, в отличие от Винокура, Виноградов как последовательный фосслерианец полагал, что окказиональные семантические связи вызваны не единством *смысла*, а единством авторской *личности* и ее сознания, не поэтической *функцией*, а поэтической *ценностью* (=*поэтичностью*) (см. комментарий и прим. 10 к статье «Понятие поэтического языка»). Понимание семантики слов и выражений общего текста как «сложного и глубокого» смыслового единства пришло к Виноградову позднее (1959: 234), уже под влиянием идей Винокура.

[32] Ср.: «В языках эмоциональном и поэтическом 〈. . .〉 связь между звуковой стороной и значением тесней, интимней»; «привычные ассоциации по смежности отходят 〈в них. — *М. Ш.*〉 на задний план» (Якобсон 1921: 10); «В референтивном (коммуникативном) языке связь между означающим и означаемым основывается главным образом на их кодифицированной смежности». В искусстве смежность переосмысляется как сходство (μίμησις), что «придает поэзии насквозь символичный характер». Конечно, «поэзия — не единственная область, где ощутим звуковой символизм, но это та область, где внутренняя связь между звучанием и значением из скрытой становится явной» (Якобсон 1960: 372, 370, 373; ср. Вейдле 1980: 27 и далее). Нельзя не согласиться с Ю. М. Лотманом в том, что «словесное искусство начинается с попыток преодолеть коренное свойство слова как языкового знака» — его конвенциональность — «и построить словесную художественную модель, как в изобразительных искусствах, по иконическому принципу» [Лотман 1970: 72 и др.; ср. аналогичные идеи Ч. У. Морриса (1939: 136—137, 143—144 и др.; 1949: 34—35; 1964: 68—69; Майенова 1976: 429—431; ср., впрочем, Хватик 1981: 198—201; см. также Уимсатт 1958; Хазенмюллер 1981; о путях намеренного преодоления условности эстетического знака см., например, Шапир 1987б: 228—229)]. Однако принципиальная установка искусства на *мимесис* не отменяет его конвенциональности: «Если в живописи, в изобразительных искусствах можно впасть в иллюзию 〈. . .〉 некоей объективной, безотносительной верности действительности, то вопрос о „природном" (по терминологии Платона) правдоподобии словесного выражения, литературного описания совершенно очевидно лишен смысла. Может ли возникнуть вопрос о большем правдоподобии того или иного вида поэтических тропов, можно ли сказать, что такая-то метафора или метонимия объективно реальней?» Даже в живописи, обладающей значительно большими «иконическими» возможностями, чем слово, изображаемая «реальность условна, так сказать, фигуральна. Условны методы проекции трехмерного пространства на плоскость, условна окраска, абстрагирование, упрощение передаваемого предмета, отбор воспроизводимых признаков» и т. п. (Якобсон 1921а: 301; см. также Шапиро 1969; Майенова 1973; Эко 1977б: 191—217). Иными словами, любое сознательное преодоление конвенциональности культурного знака может быть только относительным (ср. прим. 27).

[33] См. прим. 38 к статье «Понятие поэтического языка».

[34] Ср. Виноградов 1959: 233.

[35] Ср. аналогичное понимание категории рода у А. А. Зализняка (1967: 62—80).

[36] Из стихотворения «Прощание лета» (1859). Цитируется в редакции «Современника» (1860. Т. LXXIX. С. 328).

[37] Ср. в этой связи разработанное позднее понятие *грамматической метафоры* (например, Якобсон 1960: 357; Фонадь 1965: 259—261; Оскаар 1969; Шендельс 1972; см. также Бострём Крукенберг 1979: 51—59). Роль личных местоимений в поэтической грамматике Винокур исследовал в статье «*Я* и *ты* в лирике Баратынского».

[38] Ср. также: «Langue et parole. Факты *parole* становятся известной *системой* ⟨. . .⟩ Личное поведение в языке превращается в закон самого языка» (ЦГАЛИ, ф. 2164, оп. 1, ед. хр. 88, л. 106; ср. Григорьев 1979: 72; см. прим. 8). Мысль о том, что в эстетической деятельности *нейтрализуются* различия между языком и речью, несколькими годами раньше высказал П. Г. Богатырев: «Понятие „языка" и „речи" (*langue* а *parole*) из области языковых явлений можно перенести в область искусства ⟨. . .⟩ Однако в процессе восприятия языковых знаков и знаков искусства существует и значительное принципиальное различие. В сфере языка, до тех пор, пока речь идет о его коммуникативной функции, процесс восприятия приблизительно таков: когда мы слышим речь, мы отделяем в ней все индивидуальное и направляем свое внимание только на то, что в слышанных нами фразах относится к „языку" (langue), то есть является социальным фактом ⟨. . .⟩ Совершенно иное происходит в процессе восприятия произведения искусства. Художественно исполненное произведение, роль в пьесе, исполненную с искусством, исполнение музыкального произведения мы воспринимаем как целое. Если талантливый актер играет Отелло, нам кажется — благодаря его игре, — что в его исполнении и в образе исполняемого им Отелло все с художественной точки зрения точно и правдиво — и костюм, и жесты, и фигуры, и оттенки голоса, и черты лица и т. д.» (Богатырев 1938: 146—147; ср. Вейдле 1980: 291; см. прим. 36 к статье «Поэтика. Лингвистика. Социология»).

[39] Ср.: «Порядок слов почти не является в русском языке носителем формального значения. Несколько иначе обстоит дело в поэзии, где деформирована интонация практической речи» (Якобсон 1921: 33—34; Эйхенбаум 1922а: 18—19; см. также Ковтунова 1976).

[40] Ср. прим 51 к статье «Поэтика. Лингвистика. Социология». Внимание к редким формам соединилось у позднего Винокура с доверием к статистике, помогающей выявить всякого рода реминисценции и осмыслить *частое* и *редкое* как различные стороны единой поэтической системы.

[41] Ср.: «Каковы бы ни были отношения между звуком и смыслом при различных подходах к рифме, оба плана обязательно участвуют в игре» (Якобсон 1960: 368). О других аспектах семантики стихотворной формы см. комментарии к статьям «Вольные ямбы Пушкина», «Слово и стих в „Евгении Онегине"» и «„Горе от ума" как памятник русской художественной речи».

[42] У Винокура мы встречаемся с первым терминологически оправданным употреблением понятия *поэтической грамматики*, под которой ученый, по всей видимости, подразумевал грамматикализацию различных фактов стиха, и в первую очередь рифмы (ср. о «поэтической грамматикализации рифмы» [147, с. 164[154]] и прим. 15 к статье «Слово и стих в „Евгении Онегине"»; ср. также о «звуковой грамматике» в статье 1923 г. [43, с. 210[20]]; о предыстории термина см. Шапир 1987б: 221 сл.). Сходным термином (*грамматика поэзии*) пользовался Якобсон [ср. «poets' grammar» Ф. Берри (1958)], когда имел в виду грамматическую структуру художественной речи в ее связи с поэтической семантикой: «В учебниках большое значение придается стихотворениям, лишенным образности, но в действительности недостаток лексических тропов компенсируется богатыми грамматическими тропами и фигурами. Поэтические средства скрыты в морфологической и синтаксической структуре языка, короче — в поэзии грамматики, но ее литературный продукт — грамматика поэзии — малоизвестен литературоведам и по большей части игнорируется лингвистами, хотя и умело используется в художественной литературе» (Якобсон 1960: 357; 1961; Эрлих 1973; Кипарски 1983; в статье 1961 г. четырежды встречается и термин *поэтическая грамматика*; см. комментарии к статьям «Слово и стих в „Евгении Онегине"» и «*Я* и *ты* в лирике Баратынского»). Впоследствии грамматику поэзии Якобсон понял расширительно: этот термин стал

обозначать *грамматику поэтического языка* в целом, покрывая все его уровни — от фонетики до композиции и семантики (см. Якобсон 1981) — и будучи в этом смысле синонимичным *лингвистической поэтике*. [Ср. общеэстетический термин «грамматика искусства (Kunstgrammatik)» (Якобсон 1935: 374), по-видимому, спровоцированный идеей Л. Шпитцера о том, что «die Kunstwissenschaft grammatisiert ⟨...⟩ sich» (1925: 171; ср. также Петровский 1927б: 121).]

[43] В результате целенаправленного упорядочения и семантизации внешней формы в поэтическом языке появляется новый, высший уровень — *композиционный* (ср. Виноградов 1959: 12—24). Законы его организации можно было бы назвать «грамматикой идей» (ср. Виноградов 1934: 101), которая противостоит *грамматике текста* как то, что можно было бы назвать «гиперсемантикой», тому, что традиционно называется «гиперсинтаксисом» (например, Палек 1968). О сюжете как явлении семантического уровня поэтического языка Винокур писал еще в 1922 г. [38, с. 4] [см. комментарий к статье «Новая литература по поэтике: (Обзор)»].

[44] Соотношение прямой, косвенной и несобственно прямой речи в письме незнакомки Чичикову существенно осложнено пародийной цитатностью этого послания, не исчерпывающейся перифразом пушкинских «Цыган». Так, начало напоминает письмо Татьяны к Онегину, в конце почти дословно воспроизведена заключительная строфа второй из «Двух песен» (1794?) Карамзина, а в середине — не только язвительная пародия на locos communes сентиментально-романтического стиля [«Что жизнь наша? Долина, где поселились горести. Что свет? Толпа людей, которая не чувствует» (Гоголь 1951: VI, 160)], но и откровенная насмешка над пунктуацией карамзинистов: «⟨...⟩ эта истина скреплена была несколькими точками, занявшими почти полстроки» (там же: VI, 160). Таким образом, прямая речь героини оказывается одновременно несобственно прямой речью пародируемого Гоголем автора, и т. п.

[45] Гл. 8, строфа XX.

[46] Ср.: «В потенции любое поэтическое сообщение — это как бы квазикосвенная речь, и ему присущи все те специфические и сложные проблемы, которые ставит перед лингвистом „речь в речи"» (Якобсон 1960: 371; см. преамбулу).

[47] Проблема условного правдоподобия сценического произношения занимала Винокура всегда: «Помню, как однажды, сидя в Художественном на „На дне", мы с приятелем смеялись над Москвиным. Желая дать „реального" Луку и стараясь произносить „по-народному", Москвин пользовался диалектическими особенностями совершенно р а з л и ч н ы х наречий, совмещая их в одно. Так, он одновременно произносил „бяда" (вместо „беда" или „бида") по ю ж н о-русски и „пойдем" с оканьем — по с е в е р н о-русски ⟨...⟩ „Научный натурализм" Художественного Театра, таким образом, не подошел даже к учебнику диалектологии» [42, с. 9] (ср. [171, с. 22 и др.]; а также Богатырев 1938: 142—143; Ильинская, Сидоров 1955: 160—162; Борунова 1986: 134—138).

[48] См. прим. 21.

[49] Ср.: «Поэтика занимается проблемами речевых структур точно так же, как искусствоведение занимается структурами живописи. Так как общей наукой о речевых структурах является лингвистика, поэтику можно рассматривать как составную часть лингвистики» (Якобсон 1960: 350).

ПОНЯТИЕ ПОЭТИЧЕСКОГО ЯЗЫКА

Впервые — [169]. Переиздавалось полностью [186, с. 388—393] и частично [199; 209]. Переведено на итальянский язык [202]. Печатается по тексту первой публикации. Написано, по-видимому, во второй половине 1946 г.

Материалы статьи легли в основание доклада «Проблемы изучения поэтического языка», прочитанного в Лектории МГУ 3.XI.1946. Сохранился конспект выступления, который (за исключением помет технического характера) воспроизводится здесь полностью:

«I. „Поэтический язык" как особый *стиль речи*.

1) Разные языки и разные стили речи ⟨...⟩

2) Язык, употребляемый в поэтической литературе, как особый стиль речи. *Стилистика объективная.*

3) Не обязательно не совпадающий с обычным: Пушкин, Когда за городом [а] ⟨etc.⟩. Но часто иной. — Совсем чужой язык. Словарные, грамматические отличия ⟨. . .⟩

4) Отсутствие внутренней связи. Вопрос *традиции* употребления.

II. „Поэтический язык" как особая экспрессивная система, свойство речи.

1) Квази-внутренняя, экспрессивная связь языка и поэзии. „Поэтичный" язык.

2) Связь с психологией языка. ***Идеал*** языкового употребления. Проблема *стилистики нормативной.* ***Вкус.***

3) Связь экспрессии и темы, *мотива.* Поэтический словарь ⟨. . .⟩

4) Связь экспрессии и выбора средств (звуковых, грамматических и пр.) ⟨. . .⟩

III. „Поэтический язык" как внутренняя форма слова.

1) Существенно-внутренняя связь: язык — сам поэзия. Язык в *творческой*, художественной функции.

2) Изучение языка как искусства. Опояз. Потебня. Внутренняя форма слова.

3) Как ее толковать? ⟨. . .⟩ Язык не „изображает" сложившееся вне его, а *сам* творит. „То и не то сразу" ⟨. . .⟩ Не обязательно в л⟨итерату⟩ре, поэзия есть и в жизни ⟨. . .⟩ Отношение *обеих* действительностей (Хлеб [б]).

4) Речь *рефлективная.* Все мертвое — оживает ⟨. . .⟩

5) Речь *осмысленная.* Все случайное — узаконяется. La langue и la parole сливаются. Ритм — звук ⟨. . .⟩

IV. „Поэтический язык" как язык поэта.

1) La parole как проблема языка и как признак индивидуальности.

2) Поэт и его язык:

3) биографическое понимание, от писателя — к языку ⟨. . .⟩

4) личность авторская, от языка *умозаключаем* к писателю ⟨. . .⟩ Фосслерианство и его опасности.

5) Вспомог⟨ательная⟩ роль лингвистики.

V. „Поэтический язык" как перевоплощение в чужую речь.

1) Особого рода внутр⟨енняя⟩ форма — *кто говорит?* Новое отношение.

2) Разные формы — от стилизации до erlebte Rede ⟨. . .⟩

3) Общий вопрос о характерологии языка.

Общий итог. Иерархия проблем» (ЦГАЛИ, ф. 2164, оп. 1, ед. хр. 88, л. 141—142).

Выступая на заседании, посвященном 90-летию со дня рождения Винокура (Ин-т рус. яз. АН СССР; 18.XI.1986), В. П. Григорьев отметил, что в статье о понятии *поэтического языка* Винокур «как подлинный „словароспец" ⟨характеристика, данная ему В. В. Виноградовым (ЦГАЛИ, ф. 2164, оп. 1, ед. хр. 270, л. 1). — *М. Ш.*⟩ занялся рассмотрением реальных и потенциальных *значений* этого квазитермина. Характерно и то, что годом раньше в замечательной и отчасти полемической по отношению к Виноградову ст⟨атье⟩ „Об изучении языка литературных произведений" В⟨инокур⟩ тоже прежде всего анализирует возможные значения у таких сочетаний, как *язык и стиль* и под.» (Архив В. П. Григорьева; из доклада «Несколько соображений о роли Г. О. Винокура в современной борьбе филологических идей»). Как показывает публикуемый выше конспект, ясно обнажающий структуру винокуровской концепции, термину «поэтический язык» могут соответствовать по крайней мере пять различных понятий: первые три из них, намеченные в исследовании 1945 г., были точно определены в комментируемой статье, а остальные два — обстоятельно раскрыты в работе «Об изучении языка литературных произведений» (ср. прим. 9).

По мнению Винокура, поэтический язык может отличаться особым *составом* (1), особой *семантикой* (2) и особой *функцией* (3). Особенности эти неравноценны: первая из них выступает как (факультативный) *признак* поэтического языка, вторая — как его *свойство*, и лишь третья составляет его *сущность*. Поэтому в первых двух случаях предпочтительнее говорить не столько о поэтическом *языке*, сколько о поэтической *речи*, о *стиле* [169, с. 3[140]], понятом как более или менее семиотизированная форма существования языка поэзии. В третьем случае, наобо-

---

[а] «Когда за городом задумчив я брожу. . .» (1836).

[б] А. Н. Толстой, «Хлеб» (1937).

рот, мы имеем дело именно с *языком* поэтического искусства: в нем нейтрализуются различия между системным и внесистемным, и любая форма становится в потенции эстетически релевантной [169, с. 5–6[143–145]]. И определенный набор средств, и отобранные вкусом темы могут по традиции расцениваться как «поэтические», но в действительности это не более чем литературная условность: круг «поэтических» тем, равно как и «поэтических» форм, исторически изменчив, динамичен — постоянна только *поэтическая* функция. Именно она специфична для искусства — поэтический язык в первом и втором значениях выступает в функциях общеязыковых: *коммуникативной* (1) и *экспрессивной* (2). Язык искусства, понятый как нормативный стиль, обращен в *прошлое*, ограничен традицией; понятый как экспрессивная система, он весь в *настоящем*, с его вкусами и ценностями; но, взятый в своем собственном качестве, он устремлен в *будущее* (ср. Якобсон 1965б: 37) и, следовательно, безграничен: поэтическая функция в принципе может сделать эстетически значимой любую форму и любую тему, коль скоро они становятся объектом художественной рефлексии.

Другая сторона соотношения между различными ипостасями поэтического языка — в степени их конвенциональности. [Это дает нам повод предложить классификацию знаков, несколько отличную от известной классификации Ч. С. Пирса (1932: 156–173; ср. Эко 1977: 178 и др.): мы делим семиотические единицы на *немотивированные* и *мотивированные*, а последние, в свою очередь, на *немиметические* и *миметические.*] Понимание поэтического языка как совокупности специфических языковых форм полностью *условно*: это данность, своим происхождением обязанная только истории; понимание поэтического языка как особой экспрессии *мотивировано* — вкусом, эстетическими ценностями эпохи; понимание поэтического языка как внутренней формы предполагает его *миметичность*: «Поэтический язык в этом смысле есть то, что обычно называют *образным* языком», в котором «в принципе нет слов и форм немотивированных, с пустым, мертвым, произвольно-условным значением» [169, с. 4[142], 5[143]] [в]. Каждая из трех ипостасей поэтического языка «отвечает» за свой аспект поэтической семантики: конвенциональность *значения* (1), мотивированность *темы* (2), миметичность, или, как говорил Н. И. Жинкин (1982: 81 и др.), «предметность» *смысла* (3) [г]. Единство трех этих зон различной смысловой устойчивости (Выготский 1934: 305) осуществляется во *внутренней форме*, определяемой Винокуром как отношение значения и темы (=ценности): «Смысл литературного произведения представляет собой известное отношение между прямым значением слов, которыми оно написано, и самым содержанием, темой его» [186, с. 247[130]] (см. прим. 10).

В том, что из пяти выявленных значений сочетания «поэтический язык» Винокур ограничился системным анализом трех, была своя глубокая правда. Дело в том, что этими тремя аспектами в основном исчерпывается замкнутый круг взаимосвязанных проблем, рассмотренных в основополагающей работе Я. Мукаржовского «Эстетическая функция, норма и ценность как социальные факты» (1966а; Прада Оропеса 1977: 81). Действительно, понимание языка как внутренней формы, его обращенность на себя Винокур сам называл «художественной» [186, с. 245[129]] или «поэтической» *функцией* языка, представляющейся «своеобразным обосложнением» его коммуникативной функции [169, с. 4[142]] (ср. Мукаржовский 1966а: 18–26; 1966в; см. прим. 17 к статье «Чем должна быть научная поэтика», прим. 31 к статье «Поэтика. Лингвистика. Социология» и прим. 36 к наст. статье). С другой стороны, восприятие поэтического языка как конвенционального стиля целиком укладывается в понятие *нормы* (см. прим. 36 к статье «Поэтика. Лингвистика. Социология» и прим. 3 к статье «Язык литературы и литературный язык»): история языковых средств, принятых в данной поэтической традиции [169, с. 3[140]], есть не что иное, как история эстетической нормы, одной из важнейших черт которой является ее изменчивость (Мукаржовский 1966а: 27–40; 1966б). Несколько менее очевиден тот факт, что понимание «поэтичности» как «*особого экспрессивного качества языка*» [169, с. 4[141]] вплотную подводит к проблеме поэтической

[в] Разумеется, ни мотивированность, ни даже миметичность знака не могут отменить его конвенциональности (см. прим. 27, 32 к статье «Об изучении языка литературных произведений»).

[г] Ср. аналогичное выделение «реального», «концептуального» и «эстетического значения» слова у Б. А. Ларина (1923: 63–67).

(resp. эстетической) ценности (=значимости, valeur) (ср. Мукаржовский 1966; 1966а: 40—53; 1966г; см. прим. 25 к статье «Поэтика. Лингвистика. Социология», комментарий и прим. 11 к статье «Поэзия и наука»). Однако и этот вопрос проясняется, стоит лишь обратиться к определенной научной традиции. Так, Винокур показывает, что вопрос о поэтическом языке, понятом как «история самой по себе *поэтической темы*», сводится в сущности к проблеме его соответствия «изображаемому поэтическому миру, выражаемому поэтическому настроению» [169, с. 3—4[141]]. Следовательно, речь идет о *поэтической номинации* и *поэтической референции*: «название», писал Винокур в другом месте, «это еще не выражение, а только т е м а для выражения ⟨. . .⟩ Это не повествование, а только его фабула, не драма, а ее действующее лицо» (из статьи «Основные вопросы стилистики»; конец 1930—начало 1940-х годов; АВ). Но любая референция, и тем более поэтическая, по самой природе своей связана с проблемой ценности: «Предметное значение формируется оценкой, ведь оценка определяет то, что данное предметное значение вошло в кругозор говорящих» (Волошинов 1929: 126). Всякое обращение к действительности, лежащей за пределами искусства, тотчас делает искусство причастным всей сфере внеэстетических ценностей (Мукаржовский 1966а: 40—53), в конечном счете определяющих ценность эстетическую[д].

Итак, композиционное членение статьи Винокура ближайшим образом напоминает работу Мукаржовского, хотя последовательность структурных частей в «Понятии поэтического языка» оказывается иной (и, на наш взгляд, теоретически более оправданной): норма — ценность — функция (и ее языковые проявления). Непросто решить, является ли концептуальная близость общей эстетики Мукаржовского и частной эстетики Винокура [подобно близости «поэтической грамматики» Винокура и «грамматики поэзии» Якобсона (см. комментарий и прим. 32, 41, 42, 46, 49 к статье «Об изучении языка литературных произведений»)] результатом непосредственных контактов: влияние ранних работ Винокура на Мукаржовского несомненно (см., в частности, прим. 26, 32 к статье «Поэтика. Лингвистика. Социология»); ответное влияние Мукаржовского на позднего Винокура, во всяком случае, вероятно. Исследования обоих, дополняя и продолжая друг друга, составили закономерный этап в непрерывном развитии филологической и эстетической мысли.

[1] Опыт изучения истории поэтического языка с этой точки зрения Винокур предпринял в работе «Наследство XVIII в. в стихотворном языке Пушкина» [149].

[2] Подробнее см. Прокофьева 1960: 154.

[3] Имеется в виду «Письмо от приятеля к приятелю» (1750), содержащее развернутую критику сумароковской поэзии (Куник 1865: 456, 481; ср. Томашевский 1959: 32—33; Успенский 1985: 164 сл.). Замечание Тредиаковского о слове *глаза* носит здесь не стилистический, а грамматический характер; стилистическое противопоставление *глаза/очи* см. в его «Мнении ... о диссертации господина профессора Миллера» (1750) и в эпиграмме «Не знаю, кто певцов в стих вкинул

[д] Ср.: «Эстетическая ценность входит в тесное соприкосновение со всеми внеэстетическими ценностями, содержащимися в произведении, а посредством их и со всей системой ценностей, определяющей жизненную практику коллектива ⟨. . .⟩ Эстетическая ценность преобладает над остальными, но не нарушает их, а только объединяет в целое» (Мукаржовский 1966а: 54; ср. Уиннер 1976: 440; Стейнер 1984). На взаимозависимость *темы* и *ценности* (оценки) и их связь с *экспрессией* указывали еще Б. В. Томашевский (1927: 132—134) и М. М. Бахтин (Волошинов 1929: 123—127), обратившие внимание на то, какую «крупную роль играет *эмоциональный* момент в тематизме»: «⟨. . .⟩ *тема* художественного произведения бывает обычно *эмоционально окрашена* ⟨. . .⟩ и разрабатывается в *оценочном* плане» (Томашевский 1927: 132; ср. Мукаржовский 1966а: 54; курсив мой. — *М. Ш.*); «Нужно иметь раз и навсегда в виду, что *реакция* на предмет, его *оценка* и самый *предмет* этой оценки не даны как разные моменты произведения и слова, это мы их абстрактно различаем; в действительности оценка проникает предмет, более того, оценка ⟨. . .⟩ сгущает понятие в образ предмета» (Бахтин 1986: 147; ср. Ивин 1987: 234—235; курсив мой. — *М. Ш.*). В недавнее время единство темы, ценности и эмоции и их воплощение в слове рассмотрела Л. Я. Гинзбург (1981: 152 сл.) (см. прим. 10).

сумасбродный. . .» (1754), также направленной против Сумарокова (Афанасьев 1859: 519; Пекарский 1873: 246; Успенский 1984).

[4] На замечания Батюшкова (Рус. архив. 1875. Кн. 3. С. 353) по поводу стиха *И мздой свою постель страданье выкупало* (из послания «Императору Александру», 1814) Жуковский ответил в послании «Ареопагу» (декабрь 1814—январь 1815) (ср. Виноградов 1941: 15).

[5] См. Белинский 1955: IX, 598; ср. 1953: II, 537—538. Об отношении Белинского к славянизмам см., например, Трунёв 1949: 17—25; Черкасова 1953: 121—123.

[6] Многочисленные примеры употребления слова *лошажий* в стихах и прозе Маяковского см. [155, с. 46—47].

[7] Из поэмы «Пламя победы» (1941—1945). В литературных цитатах здесь и далее курсив Винокура.

[8] Ср.: «Пушкин снял противоречие между особой лирической речью и речью повседневной, сделав бытовые слова потенциальными носителями лирического смысла» и т. д. (Гинзбург 1974: 231). Думается, однако, что установка на лексический *прозаизм* не снимает проблему специфически поэтического комплекса языковых средств по отношению к поздней лирике Пушкина: сюда относятся, во всяком случае, все факты фонетики и грамматики, обусловленные стихотворной формой (см. комментарии к статьям «Об изучении языка литературных произведений» и «Слово и стих в „Евгении Онегине“»; ср. Виноградов 1959: 130).

[9] «Поэтический язык» во втором смысле, т. е. понятый как особая экспрессивная система, включает в себя на правах частных случаев четвертое и пятое значения этого термина (см. преамбулу). В самом деле, «выражаемому поэтическому настроению» соответствует понимание «„поэтического языка“ как языка поэта», а «изображаемому поэтическому миру» — понимание «„поэтического языка“ как перевоплощения в чужую речь», т. е. как языка героя. Отсюда видно, почему «поэтический язык» в первом значении есть скорее стиль *коллективный*, а во втором — *индивидуальный* (стиль автора или героя) (ср. прим. 4, 5 к статье «Об изучении языка литературных произведений»). О различии между *выражением* и *изображением* см. прим. 5 к статье «Чем должна быть научная поэтика».

[10] Ср.: «Поэтическое — это содержательный „идеал“, каким бы писатель ни представлял его себе» (Виноградов 1941: 39); «Для мира лирической личности, с ее ценностями и идеалами, смысловой сгусток лирического слова является своего рода микрокосмом. Жизненная ценность обретает в нем знак, также переживаемый как безусловно ценный. И это ценностное тождество несет в себе особое качество *поэтичности* слова» (Гинзбург 1974: 9; о термине *поэтичность* в другом значении см. прим. 21 к статье «Чем должна быть научная поэтика»). В западноевропейской семиотике ценностный подход к искусству связан в первую очередь с именами Я. Мукаржовского и Ч. У. Морриса, по определению которого «эстетический знак — это иконический знак, десигнатом которого является ценность» (1949: 34 и др.; 1939: 136 и др.; 1964: 65—80; о близости эстетической аксиологии Мукаржовского и Морриса см. Майенова 1976; Стейнер 1977; Хватик 1986: 10 и далее).

[11] Отложение «поэтичности» в шаблон обнажает ее связь с нормой: согласно Мукаржовскому, «ценность есть стабилизированная норма, иначе говоря, общее правило, применимое к каждому конкретному случаю» (1966а: 27) [ср.: «Норма — это социально навязанная и социально закрепленная оценка» (Ивин 1987: 242 сл.)]. Диалектика ценности и нормы — это диалектика индивидуального и коллективного в применении к проблеме поэтического стиля (ср. прим. 9). «Ценностный» и «объективный» аспекты нормы можно противопоставить также, опираясь на двоякое понимание нормы — как «определенной совокупности разрешений» («всё, что не разрешено в явном виде ⟨. . .⟩ считается запрещенным») и как «определенной совокупности запрещений» («всё, что не запрещено в явном виде, считается разрешенным»). «Первая тактика характерна для нормативной стилистики», но «возможна и в поэзии» (Ревзин 1977: 214; ср. Фарыно 1973а: 93): именно с ней связано представление об особой *ценности* поэтического языка.

[12] Благонамеренный. 1824. Ч. XXVI, № VII. С. 66.

[13] О прозаизмах в стихотворном языке позднего Пушкина см., например, Гинзбург 1974: 194—232.

[14] Имеется в виду статья В. Кюхельбекера «О направлении нашей поэзии, особенно лирической, в последнее десятилетие» (Мнемозина. 1824. Ч. II. С. 29—44) и полемика вокруг нее (см. Сакулин 1913: 249—295). Ср. выступление В. Одоевского

в поддержку Кюхельбекера: «⟨...⟩ я не мог довольно налюбоваться мною читанными описаниями *златой беспечности, милой неги* и проч. играл в cache cache с нашими Поэтами т. е. отыскивал мысли между словами, и не успевая в сем предприятии, восхищался их пиитическою хитростию» (Мнемозина. 1825. Ч. IV. С. 44). Об «элегическом словаре» начала XIX в. см. также исследование самого Винокура [149, с. 528 сл.].

[15] Маяковский 1955: I, 301 (цитата неточная). Об антиэстетизме Маяковского см. [155, с. 23—25]; ср. Трубецкой 1975: 17; Арватов 1923б: 89.

[16] Референтивную сторону *тематики*, ее связь с *предметом* изображения Винокур подчеркивал еще в «Культуре языка», когда писал о «предметных или тематических» формах слова [70, с. 166].

[17] Маяковский 1959: XII, 12 (пунктуация Винокура).

[18] Ср.: «⟨...⟩ эстетическая функция, преобладающая над коммуникативной, изменила самое сущность сообщения»; «⟨...⟩ искусство тесно примыкает к области коммуникативных знаков, но является при этом диалектическим отрицанием подлинного сообщения» (Мукаржовский 1966: 45, 49; см. также прим. 20 к статье «Чем должна быть научная поэтика», прим. 32, 33 к статье «Поэтика. Лингвистика. Социология» и прим. 5 к статье «*Я* и *ты* в лирике Баратынского»).

[19] Вслед за Винокуром эту мысль повторил В. В. Виноградов: «Смысл слова в художественном произведении никогда не ограничен его прямым номинативно-предметным значением. Буквальное значение слова здесь обрастает новыми, иными смыслами» (1959: 230; ср. прим. 26).

[20] Ср.: «Форма и содержание — понятия относительные: В, которое было содержанием по отношению к своей форме А, может быть формою по отношению к новому содержанию, которое мы назовем С ⟨...⟩ Формою поэтического произведения будет не звук, первоначальная внешняя форма, а слово, единство звука и значения» (Потебня 1892: 182; ср. 1874: 6). Чрезвычайно близким Винокуру образом определил свое понимание своеобразия поэтического слова С. И. Бернштейн (термин *внутренняя форма* у него при этом отсутствует): «⟨...⟩ спецификум произведения искусства от продукта собственно языковой деятельности, — несовпадение художественного содержания с предметным». «Последнее есть лишь форма, выражающая первое, наряду с другими приемами. Знаменательность поэтического слова — вторичная» (1978: 382; из доклада 1924 г.; ср. также Жинкин 1985: 78).

[21] Понимание языка как творческой деятельности было общим для самых разных последователей В. фон Гумбольдта: об аналогиях между языком и искусством говорили А. А. Потебня, Б. Кроче, К. Фосслер и их многочисленные ученики и единомышленники.

[22] См. прим. 25 к статье «Об изучении языка литературных произведений».

[23] К этой мысли Винокур пришел уже в работе 1923 г. [47, с. 109[27—28]] (см. также прим. 27 к статье «Поэтика. Лингвистика. Социология»).

[24] Ср. аналогичный пример в статье «Об изучении языка литературных произведений», где слово *рыба* (а точнее *рыбка*) также взято из заглавия пушкинской «Сказки». Ср. с этой точки зрения: «Слово, проходя сквозь какое-либо художественное произведение, вбирает в себя все многообразие заключенных в нем смысловых единиц и становится по своему смыслу как бы эквивалентным всему произведению в целом. Это особенно легко пояснить на примере названий художественных произведений» (Выготский 1934: 308). Об изоморфизме слова и (поэтического) текста писали почти все разрабатывавшие концепцию внутренней формы (см., например, Потебня 1892: 184; 1905: 30; Лезин 1910: 129 сл.; Флоренский 1922: 91; Шпет 1923: II, 9—10).

[25] «Этимологическое толкование внутренней формы» Потебня ограничивал уровнем лексики — о внутренней форме литературного произведения см. прим. 20.

[26] Ср. эту же мысль у позднего Виноградова: «В художественном произведении нет и во всяком случае не должно быть слов немотивированных, проходящих только как тени ненужных предметов» (1959: 230; ср. Григорьев 1979: 122—123) (см. прим. 32 к статье «Об изучении языка литературных произведений»).

[27] «В ресторане» (1910).

[28] «В душном воздуха молчанье...» (1835).

[29] «Из дебрей туманы несмело...» (1886).

[30] «Я помню длительные муки...» (1908).

[31] «Своими горькими слезами...» (1908).

[32] См. прим. 31 к статье «Об изучении языка литературных произведений».

[33] Речь идет о такой категории явлений поэтического языка, которую Р. О. Якобсон обобщил в терминологической формуле «poetry of grammar and grammar of poetry» (см. прим. 42 к статье «Об изучении языка литературных произведений»).

[34] См. прим. 38, 39 к статье «Об изучении языка литературных произведений».

[35] См. прим. 31 к статье «Об изучении языка литературных произведений».

[36] Винокур имеет в виду факты *мелодики стиха* в их связи с поэтической семантикой (см. комментарий и прим. 16, 24, 41 и др. к статье «Слово и стих в „Евгении Онегине"»).

[37] И Винокур, и — позднее — Якобсон усматривали содержание поэтической функции в обращенности слова «на само себя» [169, с. 6[145]], или, что то же самое, в направленности языка «на сообщение как таковое», в «сосредоточении внимания на сообщении ради него самого» (Якобсон 1960: 356) [ср. созвучные идеи Мукаржовского и Морриса (Майенова 1976)]. Винокур называл это явление «рефлективностью» поэтического слова и поэтической формы [186, с. 248—249[132—133], 250 [134]; 169, с. 6[145]] (ср. Жинкин 1985: 78). [Несколько позднее идею «Литературы» как объекта рефлексии развивал Р. Барт: он считал, что в результате «превращения Литературы в объект» возникает *письмо* — качественно новое явление, синтетическое как по отношению к социальной всеобщности языка, так и по отношению к «биологической» индивидуальности стиля (Барт 1953: 11, 17—22 и др.)]. Очевидно, что сосредоточенность на знаке, понятая как специфическая черта поэзии, — это только модификация старых представлений об установке поэтического языка на выражение, восходящих еще к «самовитому слову» Хлебникова (ср. Станкевич 1961: 14; Хватик 1981: 195, 202; Григорьев 1983: 131 прим. 1, 201; см. комментарий и прим. 17, 20 к статье «Чем должна быть научная поэтика»). Уже в 1923 г. Винокур увидел своеобразие поэтического *знака* в том, что он одновременно оказывается *вещью*, т. е. выступает в качестве своего собственного денотата (см. комментарий и прим. 24, 26 к статье «Поэтика. Лингвистика. Социология»). Посредствующим звеном между эпохой МЛК, с одной стороны, и временем создания первых «поэтических грамматик», с другой, явилась точка зрения, нашедшая отражение в «Тезисах» ПЛК [раздел «О поэтическом языке» был составлен Якобсоном и Мукаржовским (Руди 1976: 478)]: «〈...〉 поэтическое творчество стремится опереться на автономную ценность языкового знака», оно обращено «не на означаемое, а на сам знак» (Гавранек, Якобсон, Матезиус, Мукаржовский 1929: 21, 18; Шмид 1976: 387—392 и др.).

[38] Явление *рефлективности* поэтического языка обнимает собой, наряду с прочим, все случаи *поэтической этимологии* (см. прим. 24 к статье «Футуристы — строители языка»). Поскольку понимание языка как внутренней формы Винокур ограничивает сферой поэзии, проблема «ближайшего этимологического значения» (Потебня), устанавливаемого с помощью сравнительно-исторического метода, сменяется проблемой этимологии поэтической, в известном отношении равноправной с научной [ср. Ш. Балли о стилистической роли «ложной этимологии» (1909: 58—59)]. В целом ряде культурно-языковых ситуаций «„объективная" этимология становится малоэффективной, а намеки на интенсивные этимологические решения начинают определяться разными конфигурациями „самопорождающихся" смыслов, приобретающих бесспорное первенство». Любая этимология есть процесс высвобождения высших смысловых энергий: «〈...〉 поэт и конгениальный ему „этимолог", подобно повивальной бабке, присутствуют-участвуют в этом процессе рождения новых смыслов, „раскрепощающем" смысловые потенции до тех пор „связанного" слова» (Топоров 1986б: 208, 209 и др.; ср. Флоренский 1914; Иванов 1988: 70—80). По словам Якобсона, «в поэзии любое явное сходство звучания рассматривается с точки зрения сходства и/или несходства значения» (Якобсон 1960: 372). «В этом контексте нельзя считать случайностью возможность, открывающуюся перед 〈...〉 мифопоэтической этимологией» — возможность «с н я т и я той оппозиции формы и содержания, на которой держится 〈...〉 обычная трактовка структуры языка», и «в з а и м о п р о н и к н о в е н и я обоих этих планов и их м е н ы местами» (Топоров 1986б: 208; об инвертированности формы и значения поэтического слова см. также комментарий к статье «Поэтика. Лингвистика. Социология»).

[39] «Скупой» (I-я книга притч, VII).

[40] В данном случае мы сталкиваемся именно с поэтической, а не с народной этимологией, отраженной в художественном тексте. Об этом говорит то, что паронимы не сосредоточены только во внутренней речи персонажа, но присутствуют незаметно и в авторском повествовании: не случайно мысль героя о родстве слов *огонь, гнев, огневаться* — самим автором названа «*угне*тающей».

[41] См. [186, с. 250 прим. 1[133]]. Имеется в виду стихотворение «Прощание лета» (1859).

СЛОВО И СТИХ В «ЕВГЕНИИ ОНЕГИНЕ»

Впервые — [147]. Печатается по тексту первой публикации, с учетом незначительной авторской правки (АВ).

Замысел относится, по-видимому, к началу 1930-х годов (один из ранних планов — под названием «Язык и стиль *Онегина*» — датирован 24.X.1932; ЦГАЛИ, ф. 2164, оп. 1, ед. хр. 63а, л. 86). Первоначальный вариант статьи (1935) задуман «в качестве введения к ⟨...⟩ большой работе о языке *Евг⟨ения⟩ Онегина*, в связи с ⟨...⟩ занятиями по словарю» пушкинского романа (там же, ед. хр. 57, л. 31; курсив мой. — *М. Ш.*). Впоследствии картотека по «Онегину» была влита в Словарь языка Пушкина; первоначальный замысел Винокур оставил, а написанное им «введение» оформилось в самостоятельную работу. Ее результаты были доложены дважды: 29.XI.1939 в Ин-те мировой литературы в Москве и 23.I.1941 в Пушкинской комиссии Ин-та литературы в Ленинграде. Доклад 1939 г. назывался «Из наблюдений над стилем „Евгения Онегина“: (язык и метрика)»; в его обсуждении приняли участие И. Л. Фейнберг, И. Р. Эйгес, Л. И. Тимофеев, У. Р. Фохт, М. А. Цявловский, Б. В. Томашевский, Л. М. Поляк, Д. Д. Благой; по докладу 1941 г. выступали Л. В. Щерба, Б. А. Ларин, Б. В. Томашевский, А. Л. Слонимский, Б. Я. Бухштаб, В. В. Гиппиус, Б. П. Городецкий (конспекты обсуждений см. там же, л. 33—35).

Исследование ритмико-синтаксической структуры онегинской строфы явилось продолжением тех стиховедческих штудий 20-х годов, в которых Б. М. Эйхенбаум, Ю. Н. Тынянов, Томашевский, Винокур и др. нащупывали закон, регулирующий взаимодействие «метрики, стилистики и тематики» (ср. комментарий к статье «Вольные ямбы Пушкина»). В начале 20-х годов Эйхенбаум выдвинул гипотезу о посреднической роли синтаксиса, регулирующего отношения между стихом и смыслом: «Необходимо найти нечто, что было бы связано со стихотворной ф р а з о й и вместе с тем не уводило бы нас от с т и х а как такового, — что стояло бы на границе между фонетикой и семантикой». «Это „нечто“ есть синтаксис» (1922а: 5; ср. Жирмунский 1922б; Бернштейн 1927: 34—39; Коварский 1928; Ханзен-Лёве 1978а: 310—314). На рубеже 30—40-х годов Винокур предложил свое решение вопроса — уже не синтаксис, а метрика оказалась в роли посредника между языком и смыслом: «В поэтическом произведении связь идеи, образа с их внешним словесным выражением осуществляется через посредство метрической формы. Для каждой поэтической темы поэт находит соответствующий язык, отбирая нужный материал в общем запасе средств языка. Механизмом, орудием этого отбора является метрическая форма, через которую пропускается и как бы просеивается материал языка» [147, с. 160[150]].

Стих и язык. Отличие стихотворной речи от прозаической Винокур видел именно в том, что сегодня принято называть «двойной сегментацией текста» (Бухштаб 1973: 110 сл.). Развивая идеи Эйхенбаума (1922а) и Тынянова (1924г), он считал, что «каждая новая граница стиха является ⟨...⟩ напоминанием о поэтической природе речи» [147, с. 162[152]], членящейся не только на синтаксические, но и на метрические отрезки. *Стих* — это отрезок текста между двумя обязательными метрическими паузами; чтобы их почувствовать, нужно соотнести стихи между собой. Потому отдельно взятый стих не имеет метра: «Два смежных стиха — минимально достаточный метрический контекст поэтического языка» [147, с. 162[152]]. Двойная сегментация текста отражается на стихотворном синтаксисе: он «строится в неразрывной связи с ритмом — со строкой и со строфой». В стихе «синтаксис ⟨...⟩ членится ⟨...⟩ не по смысловым делениям, а по ритмическим, то

совпадая с ними (строка =фразе), то преодолевая их (enjambement)» (Эйхенбаум 1922а: 5, 6; ср. Брик 1927: № 4, 28—29; № 5, 32—33; № 6, 33). Винокур увидел, что взаимодействие метра и синтаксиса проявляется не только на границе отдельных стихов, но и на границе строф и строфоидов (см. прим. 16), причем каково бы ни было соотношение между строфической и синтаксической структурой, оно только подчеркивает метрическую форму, одновременно открывая неограниченные возможности для самых разных семантических мотивировок [ср. слова Тынянова о «тонком семантическом использовании взаимодействия ритма и синтаксиса» (1924г: 74 и др.)].

Другая сторона проблемы — это «особые права поэтического синтаксиса» [147, с. 195[180]]. Стиховая форма требует «переработки средств живого, свободного и непринужденного языкового общения» [147, с. 195[179]] — в том числе за счет нарушения повседневных языковых норм. Таково, в частности, преобразование прозаического (литературного) синтаксиса в поэтический, ранее отмечавшееся Р. О. Якобсоном (1921: 33—34) и Эйхенбаумом (1922а: 5—6, 18—19; ср. Якубинский 1923: 112—113): в отдельных случаях Винокур фиксировал «мелкие отклонения от стандартной схемы книжного синтаксиса», оправданные со стороны метрической структуры ([147, с. 180[167], 194—195[179—180]]; ср. прим. 2 к статье «Язык литературы и литературный язык»). Он показал, что требованиями метра вызваны не только многие синтаксические особенности онегинской строфы, например заполнение последней строки четверостишия обособленным оборотом или двукомпонентным перечислением [147, с. 195—196[180—181]]; ими обусловлено также использование целого ряда гиперсинтаксических средств, формирующих целостность стихотворного текста (по преимуществу «междустрофных» и «внутристрофных» анафор и параллелизмов [147, с. 181—183[168—170], 196—198[181—182]]; ср. комментарии к статье о «Горе от ума»). Тем самым в эпическом произведении были обнаружены те же приемы стиховой композиции, которые В. М. Жирмунский (1921б) и Эйхенбаум (1922а) выявили на материале лирических стихотворений.

Стих и тема. В разработке этой проблемы Винокур шел вслед за тыняновской концепцией стиховой семантики (Тоддес, Чудаков, Чудакова 1977: 417). Согласно Тынянову, два основных фактора, влияющих на смысл поэтического текста, — это а) единство и б) теснота стихового ряда ([67, с. 270[84]]; Ханзен-Лёве 1978а: 319—325). Единство стиха подчеркивает его границы и «является сильным семантическим средством выделения слов» (Тынянов 1924г: 63), в первую очередь пограничных. Винокур привел большое число примеров, подтверждающих смысловую маркированность границы метрических единств, — стихов, строф, строфоидов [147, с. 163—164[153—154], 176—179[163—166], 198—203[182—187]] — и выявил новые, неизвестные Тынянову способы воздействия стиха на смысл. Например, он увидел, что частая изоморфность метрического и синтаксического членения создает иллюзию такой изоморфности и там, где на самом деле ее нет: так, появление союза *и* в последнем стихе строфоида бывает «подсказано не столько объективным, вещественным содержанием предложения, сколько метрической формой, и именно — привычкой вносить значение исчерпанности в заключительный стих четверостиший онегинской строфы» [147, с. 190—193[175—178]] [ср. тезис Эйхенбаума о «независимости» интонационно-синтаксической системы стихотворения (его мелодики) от смысла (1922а: 106)].

Очевидно, что «единство стихового ряда» неотделимо от его «тесноты»: слова, составляющие метрическое целое, одновременно кажутся тесно связанными по смыслу. Под влиянием тыняновской терминологии Винокур говорил о «тесноте связи членов данного словосочетания» [147, с. 185[171]], о «тесном согласовании метрических и синтаксических границ» [147, с. 186[172]], о «тесноте связи языкового материала внутри четверостиший» [147, с. 194[179]], о «тесноте и стойкости внутренних метрических членов строфы» [147, с. 197[181]] и, наконец, о «тесноте связи между обоими стихами концовки» [147, с. 206[190]] [a]. В ряду этих словоупотреблений каждое последующее менее «синтаксично» и более «семантично», чем предыдущее. В четвертом случае, как это следует из примеров, под теснотой стиховых связей подразумевается то же, что имел в виду Тынянов, — «заражающая,

---

[a] Ср.: онегинская «строфа представляет собою ⟨...⟩ тесное сложное синтаксическое единство» (Поспелов 1960: 151 и др.).

ассимилирующая сила лексической окраски», распространяющейся «на весь стиховой ряд» и создающей «некоторое единство лексической тональности» (1924 г : 91). Именно метрическая форма мотивирует сочинительное «соединение внутри концовки 〈...〉 слов с контрастным значением»: *Слегка за шалости бранил, // И в Летний сад гулять водил; Всегда восторженную речь // И кудри черные до плеч* [147, с. 206—207[190]] (ср. прим. 59).

Вместе с тем в тыняновскую концепцию «ритмической метафоры» (1924г: 108) Винокур внес некоторые ограничения: «Реальное значение слова, — писал он, — никогда не может меняться в существенном отношении в зависимости от ритмических условий стиха. От ритма может зависеть лишь выразительность слова, его экспрессивность, то, что можно назвать семантическим „весом" и „ароматом" слова и что очень прочно связано с силой поэтического воздействия» [147, с. 162[152]] [6]. Однако думается, что расхождение между двумя концепциями было не так велико, как это могло показаться самому Винокуру, и касалось в основном лишь терминологической «резкости», «предельности» тыняновских формулировок. На самом деле Тынянов вслед за Г. Паулем последовательно различал две зоны смысловой устойчивости слова — «узуальную» и «окказиональную» (1924г: 48—49, 134, прим. 51), «семиотическую» и «семантическую» (Бенвенист 1967: 35—40; 1969: 132—134; ср. Шапир 1987:226). По-видимому, и Тынянов и Винокур были согласны в том, что ритмическое положение слова влияет только на его окказиональную семантику: меняя *смысл*, оно оставляет неизменным его *значение*.

Тема и язык. Наряду с традиционным аспектом проблемы («разнообразие средств языка и их дифференциация соответственно отдельным тематическим мотивам» [147, с. 173[161]]) в работе о «Евгении Онегине» Винокур вплотную подошел к изучению «поэзии грамматики» (Якобсон), в которой он увидел своеобразный ключ к тонким вопросам поэтической семантики. За пестрым соотношением личных форм местоимений и глаголов ученый открыл разные типы соотношения автора и героя в романтических поэмах, с одной стороны, и в романе в стихах, с другой. Анализ грамматических средств «обнаружения авторской личности» позволил выявить различные ипостаси и модификации авторского *я* (*мы*) в «Евгении Онегине» [147, с. 166—172[155—160]]. Этим исследованием Винокура завершилась предыстория *грамматики поэзии* в узком смысле термина [см. комментарий к статье «*Я* и *ты* в лирике Баратынского: (Из этюдов о русском поэтическом языке)»].

Таким образом, все лучшее, чего достиг Винокур в 20-е годы, — и в первую очередь глубокий интерес к семантике поэтической формы — он сохранил, обогатив старые принципы новыми методами. В частности, в работе над онегинским материалом им был впервые использован квантитативный подход, впоследствии неоднократно применявшийся для изучения Пушкина [149], Грибоедова [175], Баратынского (см. в наст. изд.). Особого внимания заслуживает тот факт, что ни в одном из этих исследований статистика не ограничивалась по традиции рамками стиха как такового; количественные методы Винокур с успехом распространил на все остальные уровни поэтического языка: *морфологический* («*Я* и *ты* в лирике Баратынского»), *лексический* («Наследство XVIII века в стихотворном языке Пушкина»), *синтаксический* («Слово и стих в „Евгении Онегине"»), *композиционный* («„Горе от ума" как памятник русской художественной речи»; см. комментарий к этой статье).

В заключение отметим два самых ярких качества новаторского исследования Винокура — *фундаментальность* и *энциклопедичность*. Работа, посвященная специальному вопросу — внутреннему членению онегинской строфы — оказалась включенной в самый широкий теоретический контекст: она в большей или меньшей степени касается многих важнейших проблем стиховедения и лингвистической поэтики, начиная с исходных, базисных (таково, например, определение стиха в его отличии от прозы). С другой стороны, поражает разносторонность исследовательского метода — изучение стиховой семантики и поэтической грамматики насыщено богатейшим историко-литературным, языковым и текстологическим материалом (здесь сказалась работа Винокура над комментированными изданиями «Онегина» [108; 121; 142] и, конечно, над Словарем языка Пушкина).

---

[6] Ср.: «Почему в стихотворной речи словесные темы приобретают совершенно особый вес?» (Томашевский 1924: 265). О «синтактико-семантическом весе» слова в стихе писал и сам Тынянов (1924г: 65 и др.).

[1] Метрическая и ритмико-синтаксическая структура онегинской строфы рассматривается также в работах М. Л. Гофмана (1919: 11—13), Ю. Н. Тынянова (1929: 278—280), С. Б. Рудакова (1979: 297—301 и др.), Б. В. Томашевского (1958б: 111—113; 1959: 466—469), Н. С. Поспелова (1960: 84—170; 1976), В. В. Набокова (1981), Ю. М. Лотмана (1966: 20—26), В. Д. Левина (1969б), Р. О. Якобсона (1976: 22 —23), А. А. Илюшина (1977), В. С. Баевского (1987). Отдельные наблюдения над синтаксисом 1 главы «Онегина» сделаны в статье В. В. Виноградова (1966).

[2] См. Гофман 1919: 8, 10—11, 13, 39.

[3] Здесь и далее нашло отражение расширительное понимание метрики (ср. Тынянов 1924г), при котором строфика оказывается одним из ее разделов. Действительно, если видеть в *метре* именно нормативное, повторяющееся, неизменное начало стиха, то стопа и строфа окажутся опорными *единицами метрического повтора*: стопа — *наименьшей*, а строфа — *наибольшей.*

[4] Строго говоря, в пушкинском романе можно найти пять идущих подряд строк, содержащих (как будто бы) тройную рифму. Ср., например, 5, X (арабская цифра обозначает главу, римская — строфу): *Татьяна, по совету няни // Сбираясь ночью ворожить, // Тихонько приказала в бани // На два прибора стол накрыть; // Но стало страшно вдруг Татьяне.* Другие примеры такого рода см. Гроссман 1924: 127—129; Набоков 1981: 13; Илюшин 1977: 98—99, Баевский 1987: 55—56.

[5] В настоящее время хранится в Пушкинском Доме (ИРЛИ, ф. 244, оп. 1, № 930).

[6] Ср. Томашевский 1958б: 111—112 сл. Вопросам Vor- и Nachgeschichte онегинской строфы посвятил специальную работу Илюшин (1977; ср. Гроссман 1924: 118, 125—131; Поспелов 1941: 153—154; Набоков 1981: 11—12, 14) [см. в черновиках Винокура об онегинских строфах «сонетного типа» (ЦГАЛИ, ф. 2164, оп. 1, ед. хр. 63а, л. 121)]. Генетическую связь одической децимы со строфической формой пушкинского романа отметил в 1927 г. Тынянов (1929: 279—280; ср.: ЦГАЛИ, ф. 2164, оп. 1, ед. хр. 63а, л. 109 об., 111 об., 112 об.).

[7] Ср.: «Метр — это критерий отбора форм речи, совместимых в данной стихотворной структуре» (Виноградов 1959: 28).

[8] Ср. прим. 51 к статье «Вольные ямбы Пушкина».

[9] Та же закономерность регулирует связь метрической формы и тематики: семантические ореолы размера «тем отчетливее, чем менее употребителен размер: 4-стопный ямб фактически нейтрален и приложим к любой тематике, а гексаметр почти однозначен, античная семантика подавляет в нем другие» (Гаспаров 1984г: 106). В то же время Винокур не совсем прав, утверждая, что «в поэме, написанной нестрофическим четырехстопным ямбом ⟨. . .⟩ в принципе может быть употреблено любое слово общего языка» [147, с. 160[150]]: так, в схему пушкинского 4-ст. ямба не укладываются все те длинные слова и словоформы, в которых предударная часть превышает 7 слогов, а заударная — 1, а также все 7-сложные слова с ударениями на 1-м, 3-м или 5-м слоге. Но еще более строгие ограничения этот размер накладывает не на сло́ва, а на словосочетания: по подсчетам Томашевского, в 4-ст. ямбе допустимы лишь 8—10 % всех возможных словосочетаний (1928а: 14).

[10] Об упадке интереса к сонету в 1930—1950-х годах см. Гаспаров 1984а: 292; Тюкин 1984.

[11] Неточная цитата из стихотворения «1831-го июня 11 дня».

[12] Из стихотворения «Наперсница волшебной старины. . .» (1822).

[13] Ср.: «⟨. . .⟩ когда Ю. Тынянов утверждает, что метрическое положение слова придает ему новое семантическое содержание, Ярхо скептически просит точно сформулировать: какое именно?» (Гаспаров 1969: 514).

[14] Ср.: «К о н с т р у к т и в н ы й п р и н ц и п п о з н а е т с я н е в м а к с и м у м е у с л о в и й, д а ю щ и х е г о, а в м и н и м у м е» (Тынянов 1924г: 17).

[15] В статье о «Евгении Онегине» Винокур впервые поставил вопрос о «поэтической грамматикализации» таких явлений, которые «в обыденной речи вообще нельзя признать имеющими какое-либо отношение к языку» [186, с. 252[135]]. Это — первое свидетельство осознанной работы Винокура над «поэтической грамматикой», или *грамматикой поэтического языка*, в целом ряде структурных и функциональных особенностей отличного от языка официального быта (см. преамбулу,

а также комментарий и прим. 42 к статье «Об изучении языка литературных произведений»).

[16] Ср.: «⟨...⟩ строка и строфа есть одновременно членение и ритмическое, и синтаксическое, и мелодическое — следовательно, именно здесь можно наблюдать их соотношение» (Эйхенбаум 1922а: 18); «В стихотворной речи пресечение материализуется в строфные, строчные, цезурные и словесные разделы. Конец строфы, конец строки, конец полустишия, конец слова — это не статические вехи, отделяющие один элемент от другого, а моменты динамические, создающие ритмическое движение» (Брик 1927: № 6, 33).

[17] См. прим. 9.

[18] Белинский 1955: VII, 432.

[19] Орфография и пунктуация цитат из «Онегина», как правило, приводятся в соответствие с изданием [121].

[20] «Отрывки из путешествия Онегина», строфа XII (согласно реконструкции Винокура [108, с. 315]).

[21] Из письма П. А. Вяземскому (4 ноября 1823).

[22] Стилистические аспекты образа автора в «Евгении Онегине» (в том числе в его отношении к герою) рассматривали также Ю. Н. Тынянов (1975: 134), М. М. Бахтин (1965а), Г. Н. Поспелов (1941: 85—87, 98—104, 121—122, 145—149), И. М. Дегтеревский (1955: 202—232), Г. А. Гуковский (1957: 143—144, 166—167, 175—177, 184—193, 196—203, 239—241, 252—253, 257—258), И. М. Семенко (1957) [ср. замечания Б. М. Эйхенбаума на диссертацию Семенко «Автор в „Евгении Онегине“» (17.I.1948; ЦГАЛИ, ф. 1527, оп. 1, ед. хр. 107, л. 58—61 об.), и в частности указание на недостаточное внимание диссертанта к проблемам, поставленным Винокуром (там же, л. 60)], Л. Н. Штильман (1958), А. Л. Слонимский (1959: 311—318, 337—347, 380—381), В. В. Виноградов (1966), Ю. М. Лотман (1966б: 26—32), К. Хильшер (1966: 111—162), С. Г. Бочаров (1967), В. Д. Левин (1969а: 253—256), С. С. Хойзингтон (1976), Дж. Т. Шоу (1981), И. Кудлиньска (1985), Н. Д. Тамарченко (1985), Д. И. Черашняя (1985) и др. Специально вопросу об «ипостасях» образа автора (*автор-рассказчик, автор-герой, автор — национальный русский поэт* и т. п.) посвящены вышеупомянутые исследования Семенко, Хильшер и Черашней.

[23] См. Белинский 1955: VII, 503.

[24] Тынянов писал об «устойчивости ритмо-синтаксической схемы и семантической неустойчивости ее восполнения»: «При этой неустойчивости большую важность получает т е с н о т а сначала ряда, а затем периода и строфы ⟨...⟩ это дает возможность на протяжении стихотворения давать с т р о ф ы, мало между собою связанные, — шире и точнее: большие словесные массы, не связанные между собою по основным признакам значений» (1924г: 84). Сходные мысли о строфической композиции «Онегина» высказал позднее Г. Н. Поспелов (1941: 150—154).

[25] Ср. Шкловский 1923а: 212; Дегтеревский 1955: 204—205.

[26] Ср. Поспелов 1941: 152—153.

[27] Письмо предположительно датируется апрелем—первой половиной мая 1824 г.

[28] Письмо датируется первой половиной мая 1825 г.

[29] Ср. Гроссман 1924: 119 прим. 1 (о терминах *строфа, куплет, станса*). Аналогичную коллекцию цитат, отражающих 1) композиционное значение главы и 2) колебание в терминологии (*глава* или *песнь*) см. Тынянов 1975: 131.

[30] Ср. Поспелов 1960: 36, 84; 1976: 146.

[31] Томашевский находил только 10 случаев междустрофного переноса, а строфу 8, XV считал в синтаксическом отношении законченной (1958б: 114—115; ср. Гроссман 1924: 131—133; Эткинд 1978: 146—149). С другой стороны, два строфических enjambement'а не были отмечены никем из исследователей. Это, во-первых, граница XXIX и XXX строф 5-й главы:

Теснятся гости, всяк отводит
Приборы, стулья поскорей;
Зовут, сажают двух друзей,

XXX

Сажают прямо против Тани

и т. д. (впрочем, в прижизненном издании «Онегина» после слова *друзей* стояла точка). Во-вторых, это переход от XXXIII к XXXIV строфе 8-й главы:

Где пятна слез? .. Их нет, их нет!
На сем лице лишь гнева след. . .

XXXIV

Да может быть боязни тайной,
Чтоб муж иль свет не угадал
Проказы, слабости случайной. . .

Кроме того, два «переноса» находим среди пропущенных строф 6 главы (см. «Примечания к Евгению Онегину», 40) и «Путешествия Онегина» [121, с. 428] и еще три — в ранних редакциях 2 и 8 глав [121, с. 431, 437].

[32] О семантике enjambement'ов см. также Гроссман 1924: 132—133; Тынянов 1975: 135; Томашевский 1958б: 115.

[33] Ср. Томашевский 1958б: 115—116.

[34] О соотношении метрического и синтаксического членения онегинской строфы писали также Томашевский (1958б: 116—127), Н. С. Поспелов (1960: 84—170; 1976), Лотман (1966б: 21—25). Их выводы в значительной степени повторяют выводы Винокура (о типах соотношения ритмических и синтаксических единств, о большей синтаксической самостоятельности первого 4-стишия, о композиционной роли замыкающего дистиха и др.). Аналогичное исследование «онегинской строфы» «Тамбовской казначейши» осуществил М. А. Пейсахович (1969). Оказалось, что метрико-синтаксическая структура лермонтовских 14-стиший в основном повторяет внутреннее членение пушкинского образца, лишь усиливая и обнажая его тенденции (см. прим. 38, 55).

[35] По-видимому, близкие Винокуру взгляды на проблему синтаксического управления высказаны в статье его ученицы И. С. Ильинской (1941).

[36] Вероятно, возможны и более значительные расхождения в результатах, вызванные как объективной неоднозначностью конкретных языковых фактов, так и недостаточной эксплицированностью principii divisionis классификации Винокура. Кроме того, на результаты может влиять различие между пунктуацией чернового и беловото автографов, прижизненных (1833 и 1837) и современных изданий (см., например, Поспелов 1960: 106 и др.). Для сравнения приводим наши цифры по 1-й главе: I — 39, II — 9, III — 6 (см. также прим. 39, 54).

[37] Ср.: Томашевский 1956а: 158; 1958б: 118.

[38] Та же тенденция отмечается на материале онегинской строфы у Лермонтова. По данным Пейсаховича (1969: 31), два первых четверостишия в строфах «Тамбовской казначейши» оказываются «замкнутыми» еще чаще, чем у Пушкина (79.6 % и 66.7 % случаев; в «Евгении Онегине» — 70.8 % и 51.1 %); причем, как и у Пушкина, самостоятельность катрена с перекрестной рифмовкой выше, чем с парной (ср. прим. 34, 57).

[39] Ср. наши данные по 1-й главе: I — 24, II — 8, III — 22 (см. также прим. 36, 54).

[40] Ср. Поспелов 1960: 89.

[41] Термин «мелодика» ввел в русское стиховедение Эйхенбаум (1922а): по его мнению, специфическое соотношение между стихом и синтаксисом создает особую поэтическую интонацию — *мелодику* стихотворной речи. Точку зрения Эйхенбаума подвергли критике В. М. Жирмунский (1922б), С. Я. Мазэ (доклад в РАХН, прочитанный 14.VIII.1923; ЦГАЛИ, ф. 941, оп. 14, ед. хр. 7, л. 5) и С. И. Бернштейн (1927). Отзвуки полемики 20-х годов отражены в черновых набросках к «Слову и стиху» (ЦГАЛИ, ф. 2164, оп. 1, ед. хр. 63а, л. 75); по-видимому, в первоначальном замысле вопросам мелодики отводилось значительное место (ср. там же: л. 73, 75, 122, 123). О мелодике онегинской строфы см. также Гроссман 1924: 140—150 (гл. «Мелодика»); Лотман 1966б: 22—23 и др.

[42] Тонкие наблюдения над экспрессивно-стилистическими значениями союза *и* сделали Жирмунский (1921б: 22 сл.; 1922а: 36—37; 1928: 332—334), Эйхенбаум (1922а: 64, 103—105, 137, 179—180, 183—186, 188—189, 193—194; 1923: 42—45, 72), Виноградов (1936: 130, 141—143). Семантика и текстообразующая функция союза

и обстоятельно проанализированы в работах И. Н. Кручининой (1984; 1988: 20—82 и др.; см. прим. 61).

[43] Пути изучения ритмических, синтаксических и ритмико-синтаксических клише (в том числе в 4-ст. ямбах «Евгения Онегина») намечены в работах М. Л. Гаспарова (1984в; 1986; ср. Брик 1927: № 5, 34—37; № 6, 34).

[44] О внутристрофных анафорах и параллелизмах см. также Гроссман 1924: 151—153.

[45] Ср. Тынянов 1975: 135.

[46] Ср.: «⟨. . .⟩ слово второстепенного значения, категория отношений (частицы etc.) выдвигаются *стихом*, их метрической ролью в стихе на степень полноправных слов. Этим отчасти и определяется разница языка поэзии и прозы; поэтический язык с трудом примиряется с второстепенными словами (*ибо, который* и т. д.)» (Тынянов 1975: 136).

[47] О взаимодействии ритма и лексики ср. Лотман 1966б: 25—26.

[48] О разговорно-бытовых элементах в языке «Евгения Онегина» см. также Виноградов 1935: 218—230, 243—248; Случевская, Рыбникова 1937; Никифоров 1949; Гуковский 1957: 177—183, 239—241; Сорокин 1953: 354—355; Томашевский 1956а: 158—161; Левин 1969а.

[49] Ср.: «Благодаря необычайному освежению звуковой стороны прозаизмов, происходящему от того, что они вступают в звуковые связи с соседними словами, стихами и т. д., слова и выражения, совершенно бесцветные и неразличимые в прозе, становятся крайне ощутительными смысловыми элементами в поэзии» (Тынянов 1975: 126).

[50] См. также Лотман 1980: 363—365.

[51] О языке и языковой программе Дмитриева см. Виноградов 1949а; например: «⟨. . .⟩ Дмитриев стремился ⟨. . .⟩ к установлению средней нормы общего литературного, национального языка, освобожденной от неэстетических навыков и шаблонных оборотов канцелярского, „подьяческого" строя, близкой к этикетному ⟨. . .⟩ речевому обиходу светского дворянского общества и тяготеющей к „поэтичности". „Разговорность" этого общего „нейтрального" стиля очень ограничена условными требованиями дворянской, сословной эстетики» (там же: 174).

[52] Ср. слова Винокура о языке «Бориса Годунова»: «Задача заключалась в том, чтобы заменить условный язык драмы, основанный на обособленном высоком слоге, о б щ и м п о э т и ч е с к и м я з ы к о м э п о х и, как его понимал и создавал Пушкин, т. е. внутренне богатым и разнообразным, совмещающим в себе материалы разного качества и колорита, пестрым по составу, но цельным, стройным и законченным в своем последнем выражении» [113, с. 134—135].

[53] Вероятно, именно с этим местом статьи связано сохранившееся среди черновиков размышление Винокура об эстетическом значении языковой простоты и «заурядности» пушкинского романа: «Почему так прекрасна „простота", употребление „обычных слов", „обычного" синтаксиса в поэзии? Вовсе не потому, что это „понятно", натурально ⟨etc.⟩ — а потому, что такая поэзия как бы показывает: вот какие вещи можно делать из языка, вот как прекрасен наш язык, красоты́ к⟨ото⟩рого мы не замечаем, вот чего вы, слепцы, не поэты, не видите у вас под носом! Здесь есть *преображение* красотою, *возведение* обыденной действительности на какую-то другую ступень; между тем, искусственные слова, слова, к⟨ото⟩рых нигде нет, кроме как в стихах, *некуда* собственно возводить, нечего *преображать*; они уже заранее заготовлены как „прекрасные" — и поэзия не открывает никакой тайны: полюбовался изящной вещицей и остался равнодушен: мне-то что до нее?» «Поэзия *творит* себе язык, *а не пользуется готовым*, творит каждую минуту» (ЦГАЛИ, ф. 2164, оп. 1, ед. хр. 63а, л. 76, 76 об.; ср. прим. 17 к статье «Хлебников: ⟨Вне времени и пространства⟩»).

[54] Ср. наши данные по 1-й главе: I — 16, II — 22, III — 16 (см. также прим. 36, 39).

[55] Такое же соотношение (но в еще более явном виде) характеризует лермонтовскую модификацию онегинской строфы: «открытые» и «разомкнутые» границы между последним катреном и заключительным дистихом в «Тамбовской казначейше» еще более часты, чем в «Евгении Онегине» [72.5 % против 67.6 % (Пейсахович 1969: 31—32)] (ср. прим. 34, 38).

[56] Ср.: в онегинской строфе «развитие темы замыкается как бы заключением афористического характера („pointe") в последнем двустишии» (Томашевский

1958б: 118, 123; ср. Виноградов 1941: 380; Томашевский 1956а: 158; Поспелов 1960: 24—25; см. также прим. 41 к статье о «Горе от ума»).

[57] Ср. Томашевский 1941: 276.

[58] По-видимому, при первой публикации «Слова и стиха» в этом месте была допущена опечатка [147, с. 206]; возможно, Винокур имел в виду строфы 8, XXXII, XXXIII, XXXV или др.

[59] Есть все основания считать, что термин «теснота стихового ряда» был образован Тыняновым (1924г) по закону *паронимической аттракции* — одного из важнейших механизмов, регулирующих язык русской поэзии XX в., в первую очередь футуристической (см. прим. 24 к статье «Футуристы — строители языка»; ср. также Левинтон 1979). Без сомнения, в сознании Тынянова слова *dicht* 'тесный, плотный' и [2]*dichten* 'сочинять стихи' <лат. *dictāre* (ср. [1]*dichten* 'уплотнять') были ассоциативно связаны. Мы вправе реконструировать немецкий субстрат русской стиховедческой формулы: **die Dichte der Gedichtreihe,* где омонимия корней (см. Пауль 1897: 93) мотивирована окказиональной близостью значений [ср. перевод А. А. Ханзен-Лёве: *die Dichte der Versreihe* (1978а: 324), а также замечание В. В. Вейдле (1980: 67)]. В этой связи иначе воспринимается наблюдение Томашевского, писавшего по поводу «Проблемы стихотворного языка»: Тынянова «как будто бы пленяет сложная немецкая терминология, сложная система цитат из немецких авторов (вообще — германский материал перегружает книгу)» (1924в: 266). Характерно, что Винокур, почти всецело принявший концепцию Тынянова, нигде не пользуется тыняновским термином: слова *теснота* и *стих* у него всегда разделены другими словами (см. преамбулу). По-видимому, это объясняется не только тем, что исследователь, «преодолевший футуризм», отказался от футуристического элемента в языке науки [ср. прим. 25 к статье «Поэтика. Лингвистика. Социология: (Методологическая справка)»]. Возможно, Винокур хотел избежать не столько *паронимии,* сколько *тавтологии,* а содержательное оправдание «тесноты стихового ряда» видел в *единстве внутренней формы* слов, образующих термин (ср. комментарии к рецензии на книгу Тынянова, к статьям «Поэзия и наука» и «Об изучении языка литературных произведений» и прим. 38 к статье «Понятие поэтического языка»). С этой точки зрения исключительно важными представляются глубинные аналогии между *пространством* и *текстом,* допускающие перенесение характеристик физического пространства (таких, например, как *плотность* и *теснота*) на пространство семиотическое, и наоборот [см. Топоров 1983; а также материалы сб. «Семиотика пространства и пространство семиотики» (Учен. зап. Туртуск. ун-та. 1986. Вып. 720. Тр. по знаковым системам. XIX)]. Восприятие мира как книги и книги как мира было свойственно многим поэтам романтического склада, например Хлебникову (Ханзен-Лёве 1985а). Ср. также: «Натуралист считал „знак" природою; это был лже-реализм; новый реализм должен взглянуть на природу, как на знак» (Шпет 1922: I, 62).

[60] Ср. Тынянов 1975: 136.

[61] О метрической функции замыкающего двустишия онегинской строфы см. также Томашевский 1958б: 113, 118, 123—126; о семантике сочинительной связи — прим. 42 (ср. также Портнова 1977; Одинцов 1982; Студнева 1986).

«ГОРЕ ОТ УМА» КАК ПАМЯТНИК РУССКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ РЕЧИ

Впервые — [175]. Переиздавалось полностью [186, с. 257—300], а позднее — частично и под другим названием [193]. Датировано автором: 15.XII.1944. Печатается по тексту первой публикации с отдельными исправлениями по авторизованной машинописи (ЦГАЛИ, ф. 2164, оп. 1, ед. хр. 107).

26 января 1945 г. на основании статьи Винокур сделал доклад в ГИТИСе, на конференции, посвященной 150-летию со дня рождения А. С. Грибоедова (в ее работе приняли участие также Н. К. Пиксанов, В. Н. Всеволодский-Гернгросс, А. Л. Слонимский, В. А. Филиппов). Объявленное название доклада — «Язык „Горя от ума" как форма сценического действия комедии».

Статья открывается теоретической преамбулой. Согласно Винокуру, язык художественного произведения (и «Горя от ума» в частности) может быть изучен с трех точек зрения: с позиции *языка неофициального быта*, во-первых, *языка официального быта*, во-вторых, и *языка духовной культуры* (искусства), в-третьих [175, с. 35[196]]. По отношению к первому художественный текст выступает как пассивное начало, принимающее в свой состав элементы территориальных и социальных диалектов, просторечия, разговорной речи. По отношению ко второму он поворачивается как пассивной, так и активной своей стороной, ибо не только отражает литературную норму, но и является сферой ее становления и утверждения. В третьем отношении его роль оказывается сугубо активной, творческой: он предстает как область порождения новых языковых форм и их комбинаций, не представленных в арсенале литературного языка (см. комментарий к статье «Язык литературы и литературный язык»). В работе о «Горе от ума» Винокур рассмотрел художественную речь по преимуществу с третьей и отчасти со второй и первой точек зрения: как источник идиоматики русского литературного языка [175, с. 63—65[233—235]] и как отражение московского просторечия [175, с. 65—66[235—236]].

Однако значение статьи выходит далеко за пределы *лингвистической поэтики*: не меньший интерес она представляет для стиховедения, теории драмы и лингвистики текста. Так, в области *стиховедения* Винокур одним из первых (ср. Гаспаров 1984б: 137) понял, что «схема стиха касается отнюдь не только его звуковой формы; она оказывается гораздо более широким языковым явлением и не поддается изолированной фонетической характеристике» (Якобсон 1960: 365). В статье о «Горе от ума» было продолжено направление, ранее взятое в работе «Слово и стих в „Евгении Онегине“», — грибоедовская версификация изучалась в ее системных отношениях с другими уровнями поэтического текста: морфологическим, лексическим, синтаксическим, композиционным. Здесь едва ли не впервые нашел отражение «совокупный анализ конкретных данных языка и стиха в их вутренней связи с данным сценическим положением» [175, с. 68[240]]. «Полное взаимопроникновение фактов стиха и языка» [175, с. 59[227]] получило у Винокура богатую семантическую интерпретацию: они последовательно рассматривались «не просто как ⟨...⟩ *механические* явления» поэтической формы, «а как ⟨...⟩ *осмысленные* воплощения художественной идеи» [175, с. 49[214]].

Теоретическое новаторство Винокура-стиховеда, к сожалению, не получило должной оценки: статья о «Горе от ума», дважды опубликованная, не нашла себе места в стиховедческих библиографиях (Штокмар, Руднев 1984; Гиндин 1978; ср., впрочем, Гиндин 1982: 44). А между тем она явилась одним из первых монографических описаний грибоедовского стиха (ср. Филиппов 1925; Шувалов 1929) и во многом предугадала наблюдения и выводы Б. В. Томашевского (1947) (см. прим. 7, 20—23, 26, 29, 32, 41, 45, 46, 50, 51). При этом стиховедческое существо работы наложило отпечаток на исследование в целом: рассматривая стих не изолированно, а в единстве с другими компонентами драматической формы, Винокур перенес на них статистические методы, традиционно применявшиеся только в науке о стихе. Именно в квантитативном подходе к материалу заключено одно из наиболее существенных отличий между методами 20-х и 40-х годов (см. комментарии к статьям «Вольные ямбы Пушкина» и «Слово и стих в „Евгении Онегине“»). Единственным аналогом — и образцом — такой экстраполяции научных приемов в новую область исследования могут служить труды Б. И. Ярхо (Гаспаров 1969: 504 сл.), которым в исключительной степени свойственна высокая точность и разветвленность статистического аппарата. Схождения между Винокуром и Ярхо касаются не только методов анализа, но и ряда конкретных параметров, таких как длина реплики, частота разрывов стиха между действующими лицами, число говорящих персонажей в явлении и др. (см. прим. 3, 31, 33, 40, 51). Здесь, как и в случае с Томашевским, имело место личное влияние ученых друг на друга: творческие контакты, установившиеся со времен МЛК, не ослабевали и в 1930—1940-е годы.

В области *теории драмы* Винокур по-новому решил проблему распределения речи в драматическом произведении. Он иначе, чем раньше, поставил вопрос о границе между монологом и диалогом, дал оригинальное определение монологической реплики, обнаружил и изучил конкретные формы взаимопроникновения диалогических и монологических приемов (ср. Виноградов 1927: 21—22; Мукаржовский

1941: 166—175) [a]. Ученый выдвинул задачу исследовать «структуру реплики во всех подробностях ее внешней формы и внутреннего назначения» [175, с. 36[197]]. Каждое высказывание персонажа он рассмотрел как единичный речевой акт, с учетом его места в диалоге — ибо «одно и то же слово в разных устах звучит по-разному» [175, с. 36[197]]. Он первым отметил, что в реалистической драме «индивидуализация образа сливается с индивидуализацией *сценического положения*, и достигается она не применением каждый раз особых ⟨. . .⟩ средств языка, а только тем, что от случая к случаю одни и те же средства ⟨. . .⟩ даются в новом сочетании» [175, с. 68[239]] (ср. [113, с. 134—135]; см. прим. 63, 66). В результате язык драмы предстал как активное начало, формирующее сценическое действие комедии [175, с. 36[197]].

Принципиально новым оказался подход Винокура к тем языковым особенностям «Горя от ума», которые касаются лингвистических единиц большей протяженности, нежели предложение. Особое внимание он уделил гиперсинтаксическому строению диалога и монолога. Это была первая работа, посвященная конкретному анализу русской диалогической речи (ср., например, Шпитцер 1922), — в этом ее кардинальное отличие от обобщенных концепций 20—30-х годов (Л. П. Якубинский, М. М. Бахтин, В. В. Виноградов, отчасти Л. В. Щерба; ср. прим. 40). Диалог в ней рассматривался с синтактико-семантической точки зрения (Падучева 1982: 305—306): смену реплик ученый поставил в связь с вербальным и невербальным контекстом и исследовал языковые средства этой связи. Прагматический аспект изучения диалога был лишь намечен: Винокур перечислил некоторые типы реакций одного персонажа на слова другого («ответ на вопрос, возражение, одобрение, разъяснение к сказанному, проявление эмоции по поводу сказанного и т. д.» [175, с. 40[203]] (ср. [113, с. 129—130]; см. прим. 15). Среди различных приемов сцепления реплик Винокур выделил лексические и лексико-семантические, словообразовательные, морфологические, синтаксические и версификационные. Он отметил случаи так называемых «кореферентных» и «контактных замен» как способа связи реплик в диалоге: *С бумагами-с. — Да! их недоставало; Ведь Софья спит? — Сейчас започивала; Нет, Софья Павловна, вы слишком откровенны. — Откуда скрытность почерпнуть?* и мн. др. [175, с. 43—44[207—208]].

С другой стороны, Винокур описал соразмерность композиционного членения монологов, подчеркнутую у Грибоедова средствами лексической и синтаксической анафорики (ср. [147, с. 181—183[168—170]]). Он обнаружил факты внутреннего соответствия (или мотивированного несоответствия) стиховой структуры и грамматической конструкции, в частности многочисленные синтаксические и ритмико-синтаксические повторы, параллелизмы и антитезы. При этом среди языковых параметров, формирующих связность текста, Винокур последовательно различал как общие литературному языку и языку литературы (их он назвал «собственно лингвистическими» [175, с. 44[208]]), так и специфические только для поэтического языка (каковы, к примеру, «средства стихосложения» [175, с. 45[207]]; ср. Матяш 1984б; см. прим. 19). Все это позволило ряду исследователей признать Винокура одним из пионеров *лингвистики текста* как общеязыковедческой дисциплины (Гиндин 1977: 308: Цейтлин 1986: 17; ср., однако, Кривоносов 1986: 31).

[1] Вероятно, Винокуру осталась неизвестной диссертация Л. Д. Суражевского (1941). Из работ, посвященных языку и стилю «Горя от ума», после 1944 г. опубликованы следующие: Рыбникова 1985; Суражевский 1977; Филиппов 1946; Степанов 1946: 146—149; Ильинская 1946; Пиксанов 1947: 6—12; 1955; Орлов 1948; Орлов 1954а: 175—198; Шнеерсон 1954; Качурин, Шнеерсон 1959: 71—105; Кучинский 1961; Шелепина 1963; Чистяков 1964; 1973; Марковский 1970; Еремина 1972; Илюшин 1974; Одинцов 1979; Фомичев 1982; Шанский 1984; Борисова 1986; Клейтон 1987. Среди них также можно выделить те, в которых «Горе от ума» изучается по преимуществу с точки зрения языка литературы (например, В. А. Филиппов, Н. К. Пиксанов, А. А. Илюшин), литературного языка (А. С. Орлов, В. Д. Кучинский, О. Е. Шелепина) или просторечия (Л. Д. Суражевский, И. С. Ильинская, В. Ф. Чистяков) (см. преамбулу). К исследованиям о языке примыкают публика-

[a] О «сложном сплетении элементов монологической и диалогической речи» в лирике А. Ахматовой писал в 1923 г. В. В. Виноградов (1925: 149 сл.).

ции, посвященные вопросам грибоедовской антропонимики (Черных 1948; Волкова 1964; 1976; Эльзон 1981).

[2] По нашим подсчетам — 686.

[3] Само по себе количество реплик в пьесе семантически иррелевантно, однако, как показали исследования Б. И. Ярхо («Комедии и трагедии Корнеля»; ЦГАЛИ, ф. 2186, оп. 1, ед. хр. 36), большое значение для дифференциации жанров имеет отношение числа стихов к числу реплик (см. Гаспаров 1969: 510). В «Горе от ума» средняя протяженность реплики 3.24 ст. — в 1.8 раз длиннее, чем в догрибоедовской комедии, и в 1.9 раз короче, чем в догрибоедовской трагедии (цифры, подтверждающие синтетичность жанра «Горя от ума», получены на материале 18 произведений А. Сумарокова, М. Ломоносова, В. Капниста, В. Озерова, А. Шаховского; рассматривались только 5-актные пьесы; см. прим. 31, 40). На отсутствие «обширных сравнительных данных», необходимых, чтобы уточнить место грибоедовской комедии в эволюционном ряду, сетовал сам Винокур [175, с. 68[240]] — по возможности, мы старались приводить эти данные в примечаниях.

[4] Ближе всего к результатам Винокура оказывается цифра, получающаяся при такой дифференциации материала, когда в качестве отдельных «типов» рассматриваются реплики длиной 1) в неполный стих, 2) в два неполных стиха, 3) в стих, 4) в стих с неполным стихом, 5) в стих с двумя неполными стихами, 6) в два стиха и т. д. Таких типов в «Горе от ума» мы насчитали 55.

[5] В этом ряду убывающей частотности пропущены реплики длиной в стих с неполным стихом — их в «Горе от ума» 46. Одностишные реплики встречаются в пьесе 135 раз.

[6] Все цитаты проверены и уточнены по изданию «Горя от ума» в сер. «Лит. памятники» (1969).

[7] Этот же стих из «Бориса Годунова» вспоминает в связи с «Горем от ума» Б. В. Томашевский [но цитирует его по памяти, неточно (1947: 206 прим. 1; ср. Шенгели 1921: 12)].

[8] Реплики длиной не менее 15 полных стихов встречаются в «Горе от ума» 23 раза: 65 стихов (III, 574—638, Чацкий), 60 (IV, 463—522, Чацкий), 57 (II, 267—318, Фамусов; 339—395, Чацкий), 53.4 (IV, 120—173, Репетилов), 41 (III, 32—72, Чацкий), 34 (II, 62—95, Фамусов), 32.4 (II, 1—33, Фамусов), 30 (IV, 433—462, Фамусов), 28.5 (I, 358—386, Чацкий), 27 (IV, 196—222, Репетилов), 26 (IV, 275—300, Чацкий), 25 (II, 96—120, Чацкий), 22 (II, 158—179, Фамусов), 21 (III, 139—159, Чацкий; IV, 40—60, Репетилов), 18.4 (I, 107—125, Фамусов), 17.8 (I, 389—406, Чацкий), 17 (I, 259—275, Софья), 16 (III, 73—88, Софья), 15.4 (III, 359—374, Хлестова), 15.3 (IV, 23—38, Чацкий), 15 (I, 431—445, Чацкий) (ср. Пиксанов 1928: 230—231).

[9] Самая длинная реплика Чацкого заключает в себе 65 стихов (III, 574—638), Фамусова — 57 (II, 267—318), Софьи — 17 (I, 259—275), Лизы — 14.5 (IV, 313—327), Молчалина — 13 (IV, 342—354), Скалозуба — 9 (II, 399—407, 474—482).

[10] См. Пушкин 1937: XIII, 138, ср. 137; Белинский 1953: III, 482—484.

[11] На деле видимая симметрия оказывается скрытой асимметрией: реплики протагониста и антагониста имеют разную ритмическую структуру. Монолог Чацкого (II, 339—395) занимает первое место в комедии по удельному содержанию 6-стопных стихов (63.2 %, в среднем по пьесе — 44.3 %), а 5-стопных ямбов в нем сравнительно мало (8.8 %, в среднем по пьесе — 16.9 %). У Фамусова, напротив, максимум 5-стопников (31.6 %), а процент александрийских стихов относительно невелик (45.6 %).

[12] См. Белинский 1953: III, 483—484.

[13] Хотя пространные монологи в «Горе от ума» относительно редки и почти не встречаются подряд, в целом и средняя и максимальная протяженность реплики у Грибоедова (3.2 ст. и 65 ст. соответственно) превосходит аналогичные показатели по русской классицистической комедиографии. Так, в «Хвастуне» (1785) Княжнина средняя длина реплики — 2.1 ст., максимальная — 20 ст.; в «Чудаках» (1790) — 2.3 ст. и 24 ст.; в «Ябеде» (1798) Капниста — 1.9 ст. и 33.8 ст.; в «Липецких водах» (1815) Шаховского — 1.7 ст. и 33.5 ст.; в «Пустодомах» (1818) — 1.4 ст. и 38.2 ст.; в «Говоруне» (1817) Н. Хмельницкого — 2.5 ст. и 24.3 ст., в «Шалостях влюбленных» (1818) — 3.1 ст. и 18 ст. (ср. прим. 3, 14). В мольеровском «Мизантропе» (1666) реплики в среднем действительно длиннее, чем в «Горе от ума» (3.6 ст., максимум — 48 ст.), но это — свойство не отдельной пьесы, а целой

традиции: в классической французской комедии персонажи реже обмениваются репликами, чем в русской (ср. Гаспаров 1969: 510). По-видимому, меньшая интенсивность диалога у Княжнина и Хмельницкого связана с большей зависимостью этих авторов от французской драматургии.

14 III действие «Горя от ума», на которое собственно приходится «сильное место в сюжете» — «выдумка о сумасшествии Чацкого» (Тынянов 1946: 150), выделено с помощью целого ряда формальных признаков. Так, средняя длина реплики оказывается здесь минимальной — 2.21 ст. (в I акте — 3.77; во II — 3.78; в IV — 4.45), и это несмотря на кульминационный монолог Чацкого (65 ст.) (ср. прим. 3, 13). «Распространение и рост сплетни» (там же: 152) отмечается повышенной связностью диалога: в III действии мы насчитали 98 разрывов стиха между репликами, тогда как в I действии их 35, во II — 23, в IV — 35 (ср. прим. 31). Цепной характер распространения клеветы подчеркивается также стиховыми связями явлений: из 7 случаев ритмических сцеплений такого рода (начало и конец стиха расположены в разных явлениях) 2 случая (около трети) приходятся именно на III акт (явл. 12—13 и 18—19); из 17 случаев рифменной связи (второй компонент рифмы оказывается в следующем явлении) 6 случаев (более трети) сосредоточены во второй половине III акта (явл. 12—13, 13—14, 15—16, 16—17, 17—18, 18—19). Интенсивность действия находит отражение в краткости явлений: в III акте их средняя протяженность — 29.0 ст. (в целом по пьесе — 36.6). Ср. мнение Пиксанова о замедлении (?!) сценического действия в III акте (1947: 22).

15 Выделение различных аспектов диалогической связности и анализ языковых средств ее осуществления в русской разговорной речи продолжили Т. Г. Винокур (1953), Н. Ю. Шведова (1956), И. П. Святогор (1960), Н. Д. Арутюнова (1970; 1986), А. Р. Балаян (1971), Т. В. Булыгина и А. Д. Шмелев (1982), Е. В. Падучева (1982), Д. И. Сливняк (1982) и мн. др. Авторы этих работ специально обратились к изучению реплик-повторов, впервые отмеченных Винокуром в 1936 г. [113, с. 129—130]. Обзор исследований по лингвистике и семиотике диалога см. в статьях Т. П. Кламмера (1973), Р. Кевелсон (1977; 1980), З. В. Валюсинской (1979).

16 В «Горе от ума» некоторые сцены, по форме безусловно диалогические, заключают в себе скрытые монологи: герой либо намеренно отказывается слышать, что говорит ему собеседник, только что не затыкая уши, как Фамусов (д. II, явл. 2 и 3; на том же приеме построена кульминация и уход от развязки — д. III, явл. 22), либо не в состоянии трезво оценить смысл чужого высказывания и адекватно на него реагировать, как, например, Чацкий в ответ на признания Софьи (д. III, явл. 1 — «и слушаю, не понимаю»; IV, 464) (см. также [175, с. 46—47[211], 51—52[217—219]]; ср. Косьны 1988: 252—255). Однако у Грибоедова, в отличие от Ибсена и Чехова, этот прием служит не столько характеристике персонажей или созданию общей психологической атмосферы, сколько сюжетной ретардации, отдаляющей кульминацию и развязку (ср. Белинский 1953: III, 476, 478, 480).

17 О роли *что*-реплик в контексте диалогической цитации см. Арутюнова 1986: 55—56. Там же рассмотрены и другие виды повторения собеседником «*сло́ва*, а не мысли партнера» по диалогу [175, с. 42[205]].

18 См. прим. 24 к статье «Футуристы — строители языка».

19 Из «собственно лингвистических» приемов создания диалогической связности Винокур рассмотрел только те, которые встречаются в любой области речевой деятельности, в том числе за пределами художественной речи (Шведова 1956: 69—70), причем предложил специально языковедческую их систематизацию (см. преамбулу). Вместе с тем к фактам, собранным Винокуром, может быть приложена и иная, в частности стилистическая, классификация (например, Ярхо 1984б). Так, среди фигур повтора, использованных Грибоедовым для сцепления реплик, обнаруживаются не только простые: *анафора* («Где ж лучше? — Где нас нет»), *эпанафора* («Грех не беда, молва нехороша. — Что мне молва? Кто хочет, так и судит. . .»), *анадиплосис* («Ах! барин! — Барин, да») и др., но и сложные: *климакс* («Ну кто придет, куда мы с вами? — Кому сюда прийти? Ведь Софья спит? — Сейчас започивала. — Сейчас! А ночь? — Ночь целую читала»), *парегменон* («. . .А главное, поди-тка послужи. — Служить бы рад, прислуживаться тошно») и т. д.

20 О включении франкоязычных силлабических отрезков в русский стих «Горя от ума», а также о законах каталектики в комедии см. Томашевский 1947: 207—208, 236 прим. 1.

[21] Прием сцепления реплик с помощью рифмы был рассмотрен также Томашевским (1947: 247—249).

[22] Можно отметить еще внутреннюю рифму на цезуре, связывающую реплику Загорецкого (длиной в 1/2 стиха) с предыдущей репликой Натальи Дмитриевны: *а мужу моему — безумный по всему* (III, 510—511). О внутренних рифмах в «Горе от ума» см. Томашевский (1947: 235—236; Федотов 1970: 324—325 (ср. прим. 52).

[23] Ср.: «⟨. . .⟩ в связном диалоге ведущая роль, инициатива разговора принадлежит подающему рифму, а второстепенная роль ⟨. . .⟩ тому, кто рифму подхватывает» (Томашевский 1947: 248 сл.).

[24] В «Горе от ума» между репликами разорваны 162 стиха, из них 92 6-стопных, 34 5-стопных, 30 4-стопных и 6 3-стопных (ср., впрочем, Шувалов 1929: 128 прим. 1). Однако некоторые из 4-, 5- и 6-стопных стихов разорваны дважды и даже трижды (т. е. входят в состав трех или четырех реплик сразу). Поэтому общее число разрывов несколько больше — 190 (ср. прим. 27, 28).

[25] По нашим подсчетам — 41.

[26] О художественной функции цезуры в 6- и 5-стопном ямбе «Горе от ума» см. также Томашевский 1947: 227—229.

[27] Только на цезуре разорваны 53 6-ст. стиха. Кроме того, еще 14 имеют, помимо как на цезуре, один или два разрыва в других местах стиха (например I, 153; II, 409, 541; III, 137 и др.).

[28] Только на цезуре разорваны 24 5-ст. стиха (именно это число указано Винокуром на экземпляре, хранящемся в ЦГАЛИ, ф. 2164, оп. 1, ед. хр. 107, л. 29). Кроме того, еще 4 имеют по одному или по два дополнительных разрыва в других местах стиха (II, 33, 495; III, 447, 559).

[29] Всего таких случаев Томашевский насчитывает 8 (1947: 212—213).

[30] Если речь идет о том, после какого слога теоретически вероятна смена стиха, то таких возможностей (для 6-, 5-, 4- и 3-ст. стихов) — 32. Запрет на смену реплики после 1-го слога (в начале стиха и за цезурой) — в «Горе от ума» нет ни одного такого случая — сокращает число возможностей до 26. В тексте представлены они все (граница между репликами проходит после 2, 3, 4 и 5 слогов в 3-ст. стихах; после 2, 3, 4, 5, 6 и 7 слогов в 4-ст. стихах, после 2, 3, 4, 6, 7, 8 и 9 слогов в 5-ст. стихах, после 2, 3, 4, 5, 6, 8, 9, 10 и 11 слогов в 6-ст. стихах) (ср. прим. 25).

[31] Как показал Ярхо, метрическая связность реплик, разрывающих стих надвое (натрое, на четыре части), может служить критерием жанровой дифференциации («Комедии и трагедии Корнеля»; см. Гаспаров 1969: 510). Коэффициент частоты разрывов (отношение общего их числа к числу стихов в пьесе) в «Горе от ума» равен 0.086: стих рвется между репликами в 3.1 раза чаще, чем в догрибоедовской трагедии, но в 3.0 раза реже, чем в догрибоедовской комедии. О самостоятельном значении этого приема свидетельствует процент реализованных возможностей (отношение числа реальных разрывов к числу возможных): в «Горе от ума» 27.9 % смен реплик сопровождаются разрывами стиха, что в 1.63 раза больше, чем в трагедии (17.1 %), но в 1.69 раза меньше, чем в комедии (47.2 %) (материал привлекался тот же, что и для определения средней длины реплики; см. прим. 3, 40).

[32] О несовпадении границы реплики с границей стиха писал Томашевский (1947: 244—247).

[33] На прозрачность границы между монологом и диалогом и непрерывность переходных форм указывал Ярхо: «Монологической сценой мы называем такую, которая занята речью одного актера. Однако можно ли отказать в этом названии сцене, где то же лицо говорит перед наперсником, заканчивающим сцену одной эпифонемой („О ужас!“ или „Вот решение, достойное Вас“ и т. д.)?» (Ярхо 1984а: 232). В отношении «Горя от ума» сходное замечание сделал Н. К. Пиксанов: «Не всегда легко и бесспорно можно отличить монолог от простой реплики ⟨. . .⟩ монолог часто сопровождается репликами других лиц, так что его трудно выделить из диалога» (Пиксанов 1928: 230; ср. Рыбникова 1985: 201—203) (см. прим. 40).

[34] О границах между монологом и диалогом см. также Гельгардт 1971.

[35] Пер. В. Жуковского.

[36] Ср. монолог Арбенина: «Ну, вот и вечер кончен — как я рад. . .» («Маскарад», д. I, сц. 3).

[37] Еще один монолог Чацкого, целиком обращенный им к себе, находим в 10 явлении IV акта (ст. 275—300).

[38] См. Пушкин 1937: XII, 138; Белинский 1953: III, 479—481.

[39] Еще Пиксанов обратил внимание на то, что Грибоедов старался воздерживаться «от реплик в сторону»: *высказывания «à part у него коротки и не прерывают заметно диалога»* (1921: № 6, 34; ср. Дамс 1978: 194—195).

[40] Ср. противоположную точку зрения: «Грибоедов охотно прибегает в своей комедии к классической форме монолога и настойчиво ее совершенствует». «Разработанная, развитая и получившая внутреннюю завершенность реплика-монолог ⟨. . .⟩ является первой архитектурной формой комедийного строения» (Пиксанов 1928: 181, 230). По мнению Пиксанова, в «Горе от ума» — «обилие монологов»; он насчитывает их больше, чем дилогов — 16 против 12 (там же: 230—231). О реальном соотношении диалогических и монологических приемов в драме позволяет судить, наряду со средней протяженностью реплики (см. прим. 3, 13), среднее число говорящих персонажей в явлении (своеобразный коэффициент диалогичности): чем он больше, тем сильнее в пьесе диалогическое начало. Первым в этом направлении повел исследование Ярхо [см. его монографию «Распределение речи в пятиактной трагедии: (К вопросу о классицизме и романтизме)» (ЦГАЛИ, ф. 2186, оп. 1, ед. хр. 46, 47; Гаспаров 1969: 511)]. Коэффициент диалогичности может служить для дифференциации жанров: по нашим данным, в русской классической трагедии он составляет 2.20 (преобладают монологи и дилоги), в русской классической комедии — 3.32 (преобладают дилоги и трилоги), в трагикомедии Грибоедова — 2.75, т. е. в 1.25 раза больше, чем в трагедии, и в 1.21 раза меньше, чем в комедии (материал привлекался тот же, что и для определения средней длины реплики; см. прим. 3, 31). В этом отношении «Горе от ума» столь же «монологичней» комедии, сколь «диалогичней» трагедии — разумеется, в границах классицистической поэтики. По-видимому, вывод Винокура о «явном преобладании» диалогических приемов над монологическими был до некоторой степени подсказан общей для филологии тех лет концепцией, согласно которой «монолог является в значительной мере искусственной языковой формой», а «подлинное свое бытие язык обнаруживает лишь в диалоге» [Щерба 1915: 4 (2-й пагинации); Якубинский 1923: 184—185; Виноградов 1926: 28—30; Поливанов 1928: 20; Выготский 1934: 299; ср. Щерба 1939: 20—21; см. также Кламмер 1973: 48—53; Валюсинская 1979: 302—303; Наумова 1985: 123—128]. Крайнюю позицию занимал по этому вопросу Бахтин, который вообще всякий монолог рассматривал как «момент непрерывного речевого общения» и видел в его композиционном членении «ослабленный и вошедший внутрь монологического высказывания диалог» (Волошинов 1929: 87, 114, 133 и др.; Бахтин 1929: 144—145 и др.; ср. Кевелсон 1980: 74—75).

[41] Ср.: «⟨. . .⟩ парная рифмовка, выстраивая рядом две параллельные фразы, удобна в тех случаях, когда требуется запоминающаяся сентенция, неожиданный вывод и т. п.» (Томашевский 1947: 240; Орлов 1954а: 193).

[42] См. Филиппов 1925: 148—150; ср. 1946: 152; Маймин 1977: 80—83.

[43] В отличие от Филиппова, Винокур полагал, что соответствие «смены стихов» «смене мысли» индивидуально и неповторимо, т. е. имеет *ритмическую*, а не *метрическую* семантику. Пытаясь обнаружить устойчивые (нормативные) закономерности в семантике стиха, Филиппов допускал явные анахронизмы: «⟨. . .⟩ классическая поэтика XVIII и XIX вв. различала количество стоп в зависимости от темы: шестистопный ямб — героический стих по преимуществу, четырехстопный ямб — размер оды (в XIX веке послания, элегии, комические рассказы писались им), пятистопный — размер драмы» (Филиппов 1925: 149 прим. 7; со ссылкой на Жирмунский 1925: 52—53). На самом деле в 1810-е годы 6-ст. ямб был вытеснен из эпоса и удерживался только в пьесах, сатирах и дидактических посланиях (Гаспаров 1984: 111), 4-ст. ямб осознавался уже не как размер торжественной оды, а как размер культивировавшейся карамзинистами «легкой поэзии» (poésie fugitive) (там же: 57—58, 107), а 5-ст. ямб был закреплен не за классицистической, а за романтической трагедией (там же: 116, 118) — в XVIII—начале XIX в. этот размер был семиотически иррелевантен (там же: 115—116) и употреблялся крайне редко (Гаспаров 1974: 54, 56—57) (см. комментарий к статье «Вольные ямбы Пушкина»).

[44] Белинский 1955: VII, 442; ср. 1953: III, 472.

[45] В «Горе от ума» двустиший (*аа* и *АА*) 252+213=465 (41.9 % объема

текста); четверостиший (*аБаБ, АбАб, аББа, АббА*) 118+79+32+75=304 (54.8 %); остальных форм — 14 (3.4 %), из них одно трехстишие (*ааа*), 1+2+2+1+1+2=9 пятистиший (*ааББа, аБааБ, аБаБа, АбАбА, АбАбб* и *АббАА*), одно шестистишие (*аБаБаБ*) и 1+2=3 семистишия (*аБаБввБ* и *аББаВаВ*). О «куплетном» строении монологов одновременно с Винокуром писал Томашевский (1947: 249); его данные по строфоидам несколько расходятся с нашими (ср. там же: 237—240).

[46] Явление «строфического enjambement'а» в «Евгении Онегине» Винокур сделал предметом специального исследования [147, с. 176—179[163—166]]. На межкуплетные enjambement'ы в «Горе от ума» обратил внимание Томашевский (1947: 250).

[47] По-видимому, правильнее рассматривать это «шестистишие» как 3 обычных двустишия: *сторон — стон; края — повторяя; натвержен — княжен.*

[48] В этом монологе Фамусова идут подряд 4 четверостишия, 5 двустиший и завершающий катрен: *обман — поверю — чурбан — тетерю*; *ничего — вышел — для чего — не дослышал*; *вас — готовы — проказ — обновы*; *сводить — исправлю — ходить — оставлю*; *возьми — людьми*; *хватов — Саратов*; *горевать — зевать*; *толком — проселком*; *черта — заперта*; *приударю — хлопот — народ — государю* (ср. Поливанов 1892: с. CLIII—CLV).

[49] Оба 6-стишия раскладываются на дистих и катрен каждый, а два из двенадцати 4-стиший (ст. 507—514) распадаются на четыре 2-стишия (ср. Поливанов 1892: с. CLVIII); соответственно увеличивается число «междустрофных» переносов (ст. 510—511, 512—513, ср., впрочем, ст. 478—479).

[50] Близкую психологическую интерпретацию ритма этого монолога предложил Томашевский: «Весь эффект ⟨. . .⟩ заключается в том, что сюжет сна изобретается по мере рассказа. Отсюда неуверенная прерывистость первого стиха» и т. д. (1947: 221).

[51] Сочетаемость стихов вольного ямба в зависимости от их длины была рассмотрена Винокуром со своей *качественной* стороны, т. е. в системе с другими средствами выразительности и в связи с художественной семантикой пьесы [175, с. 52—59[219—227]] (ср. Томашевский 1947: 242—244). Тот же параметр, взятый со стороны *количественной* (виды сочетаний и их частотность), служит основой для выделения модификаций этого размера у разных авторов и в разных жанрах (Лапшина, Романович, Ярхо 1934: 29—30; Матяш 1984в). Так, например, С. А. Матяш установила, что все теоретически возможные сочетаемости стихов вольного ямба представлены только в басенном стихе (у Сумарокова и Крылова), а в драматическом — репертуар сочетаний ограничен. Однако данными Матяш следует пользоваться с большой осторожностью: так, сочетание 1-ст. стиха с 2-ст. указано ею как отсутствующее у Грибоедова (1984а: 184; 1984в: 76), тогда как в действительности оно встречается в «Горе от ума» дважды (III, 441—442; IV, 201—202); есть и другие неточности.

[52] Ср. Томашевский 1947: 236. Разделение двух 6-стопных стихов на четыре 3-стопных нарушило бы правило альтернанса: в цепочке *кутерьму — в тюрьму — лоб — раны — клоб — в пусурманы* оказываются подряд две разные мужские рифмы. Это возражение, однако, не работает, когда рифмуются однотипные клаузулы на цезуре и в конце стиха, например мужские: *Вот то-то невзначай, / За вами примечай* и др. (Федотов 1970: 324—325).

[53] Диссертация С. М. Бонди опубликована не была. Его общая теория ритма нашла отражение в работе Бонди 1977. Частным вопросам пушкинской ритмики и метрики посвящены статьи «Пушкин и русский гекзаметр» и «Народный стих у Пушкина» (Бонди 1978а; 1978б).

[54] В. В. Виноградов считал, что в «Горе от ума» сливаются, «кроме нейтрального, общелитературного словесного потока», еще «четыре струи»: 1) «церковнокнижная или шире — „высокая“ славяно-российская»; 2) «французская»; 3) «повседневно-разговорная»; 4) «простонародная, крестьянская». К первой Виноградов относил такие слова и выражения, как «перст указательный», «ум, алчущий познаний», «воссылал желанья», «власть Господня», «издревле», «отторженных детей» и т. п. (Виноградов 1934: 165—166; ср. [175, с. 66[233]]). Во втором издании «Очерков» к этому списку добавилось слово «чужевластье» (1938: 206), в действительности являющееся окказионализмом (Лопатин 1976); ср. [144, стб. 1304]. Дифференциации «генетических» и «стилистических» славянизмов Винокур посвятил специальную статью [166]. О славянизмах в «Горе от ума» см. также Каме-

нев 1930: 24; Литвинов 1940: 50—51; Суражевский 1977: 94—95; Ильинская 1946: 287; Филиппов 1946: 140—141; Орлов 1948: 141; Орлов 1954а: 191; Пиксанов 1955: 4; Кучинский 1961: 24; Еремина 1972: 13.

[55] Н. М. Шанский отмечает еще 2 случая: «Не эти ли, грабительством *богаты?*» (II, 349); «Да что мне до кого? до них? до всей *вселенны?*» (II, 519). В последнем случае речь идет о существительном, имеющем словоизменительные формы усеченного прилагательного (1984: 58; ср. [149, с. 509]).

[56] Афористичность неоднократно отмечалась исследователями как одна из наиболее ярких примет грибоедовского стиля (Литвинов 1940: 55; Филиппов 1946: 143, 147; Степанов 1946: 146—148; Орлов 1954а: 191—195; Кучинский 1961: 7—8, 23; Шелепина 1963: 20, 35—36; Фомичев 1982; и др.).

[57] Из письма А. А. Бестужеву (конец января 1825 г.).

[58] По мнению В. А. Западова, стих, «отчасти» напоминающий Гомера, «Чацкий цитирует 〈. . .〉 совершенно точно» (*И дым Отечества нам сладок и приятен!*). «Именно этот текст был в первой публикации стихотворения „Арфа“ в „Аонидах“, тогда как в „Анакреонтических песнях“ и „Сочинениях“ Державина, изданных в 1808 г., текст изменен» (Западов 1977: 62—63).

[59] Эта грибоедовская паремия вошла в сборник Даля и в своем первозданном виде: «Грех не беда, молва не хороша» (Даль 1904: VI, 181).

[60] О просторечных и разговорных формах в «Горе от ума» см. также Куницкий 1894: 168—172; Виноградов 1934: 166; Рыбникова 1985: 195—200; Суражевский 1977; Степанов 1946: 148—149; Ильинская 1946; Филиппов 1946: 139, 145, 150; Томашевский 1947: 203—206; Орлов 1948: 133—138; Орлов 1954а: 179—183; Шнеерсон 1954: 42—44; Пиксанов 1955: 4—5, 7; Шелепина 1963: 14—32; Марковский 1970: 18—19.

[61] Ср.: *без справок, без иных; на съездах, на больших; у вдовы, у докторше* (Грибоедов 1969: 18, 26, 32).

[62] Вопросу о генезисе драматического вольного ямба посвящены работы Н. Л. Степанова (1946: 140—145), Б. В. Томашевского (1947: 196—202), Е. А. Маймина (1977), С. А. Матяш (1984а; 1985).

[63] О речевой индивидуализации грибоедовских персонажей писали также В. Н. Куницкий (1894: 172—174), Н. К. Пиксанов (1928: 162—172; 1955: 6—18), П. В. Шаблиовский (1929), В. В. Литвинов (1940: 51—54), В. А. Филиппов (1946), А. С. Орлов (1948: 133—141), В. Н. Орлов (1954а: 182—191), М. А. Шнеерсон (1954), В. Д. Кучинский (1961: 3—25), О. Е. Шелепина (1963: 32—49), Л. И. Еремина (1972).

[64] Понятие *языковой маски* было впервые сформулировано в статье «Язык „Бориса Годунова“» [113, с. 133—134]: этот термин встречается здесь четырежды, причем 3 раза — в кавычках, оттеняющих необычность (метафоричность?) номинации. В исследовании о Грибоедове Винокур пользуется этим понятием свободнее: новый термин выделен жирным шрифтом; все 6 раз он употреблен без кавычек [175, с. 67—68[237—239]]. Понятие языковой маски поддержано теоретическим контекстом; оно связывается с более широким понятием «театральной маски» (амплуа?), объединяющей те черты портрета, которые остаются неизменными на протяжении всей пьесы и могут выходить за границы отдельного произведения, характеризуя жанр или направление (см. о «театральной маске болтуна и сплетника» — Фамусова [175, с. 37[199]], а также о речевых особенностях «сценической маски» Скалозуба и «сценического портрета» Натальи Дмитриевны [175, с. 38[200], 47[211]]; ср. с «театральной маской» Годунова [107, с. 214]). Интерес к языковой стороне театральных амплуа проявился уже в одной из самых ранних публикаций Винокура по вопросам сценической речи. «Легко можно себе представить, — писал он в 1923 г., — что постановка и разработка проблемы языка на сцене когда-нибудь приведет к созданию особых театральных масок, которые будут различаться не по костюму, не по характеру, а по языку» [42, с. 9]. В. Б. Шкловский вспоминал, как «Брик говорил Эйхенбауму»: «Когда актер срывает с себя маску — под ней грим», и уверял: «Вот из этого и сделана „Шинель“» (1926: 70) [ср.: «Лицо поэта в поэзии — маска. Чем меньше на нем грима, тем резче ощущение контраста» (Эйхенбаум 1923: 132)]. Лингвостилистический поворот традиционного вопроса о «литературных масках» был во многом созвучен концепции «словесной маски» у Тынянова: в книге «Достоевский и Гоголь» под этим термином понимается «резко определенный» словесный конструкт, маркирующий персонажа и при этом «не

испытывающий никаких „переломов“ и „развитий“» по ходу повествования (Тынянов 1921б: 15) (ср. сочувственный отзыв Винокура [27]). Теоретическую сложность проблемы и ее связь с более широким искусствоведческим и историко-культурным контекстом (ср. Векслер 1919; Груздев 1922) отмечали и другие рецензенты Тынянова (например, Томашевский 1921б; Виноградов 1921; Груздев 1921; см. Тоддес, Чудаков, Чудакова 1977: 485—486; Чудаков 1980: 310 прим. 110). Понятие «языковой маски», переосмысленное и разработанное в исследованиях позднего Винокура, было использовано Ереминой (1972; ср. Лотман 1979б; Факкани 1982).

[65] В «Старой записной книжке» П. Вяземского автором слова *хрип* назван не вел. кн. Константин Павлович, а некий Раевский — «(не из фамилии, известной по 1812 году). Он был краснобай и балагур, в некотором отношении лингвист, по крайней мере обогатил гвардейский язык многими новыми словами и выражениями» (Вяземский 1883: VIII, 139 сл.; ср. Лотман 1980: 290). О словах *хрип, хрипун* см. также Виноградов 1934: 174—175; Лотман 1979а: 113; Кичикова 1987.

[66] О художественной функции ремарок в «Горе от ума» см. Пиксанов 1921; 1928: 250—256; 1947: 20—21; Дамс 1978: 94, 99, 166—167; 194—195 и др.

[67] Винокур противопоставляет два основных типа языковой индивидуализации образа: *семиотический* и *семантический*. Первый выражается в постоянном для данного персонажа наборе языковых единиц (это и есть «языковая маска»; см. прим. 63), второй — в ситуационно обусловленной комбинации единиц, общих всем персонажам. Новаторский подход к проблеме, предложенный Винокуром, шел вразрез с традиционным представлением о языке «Горя от ума» и реалистической драматургии в целом. Еще в 1894 г. Куницкий утверждал, что у Грибоедова «действующие лица говорят каждое своим особым языком и слогом, сообразно их свойствам и характеру» (1894: 172). С тех пор это положение сделалось общим местом всех работ о языке комедии, например: «⟨. . .⟩ Грибоедов первый сумел путем распределения различных отклонений от норм литературной речи между действующими лицами пьесы придать языку каждого из них особый индивидуальный характер ⟨. . .⟩ речь каждого соответствует его внутренней сущности и определяет его внешнее поведение» (Филиппов 1946: 137; ср. также Пиксанов 1928: 162; 1955: 6; Шаблиовский 1929: 64; Орлов 1948: 133; Орлов 1954а: 183; Кучинский 1961: 3; Шелепина 1963: 34; и др.).

[68] Белинский писал о «Горе от ума»: «Все говорят, и никто ничего не делает» (1953: III, 476). Особая роль *слова* — динамическая, а не статическая — предопределена своеобразием конфликта грибоедовской комедии — социального, и притом не социально-экономического или политического (ср. Тынянов 1946: 149 и др.), а, в первую очередь, *идеологического*. Идеология по самой своей природе должна выражаться в слове: «Слово — идеологический феномен par excellence», оно «сопровождает как необходимый ингредиент все вообще идеологическое творчество» (Волошинов 1929: 21, 22). Поэтому само слово здесь должно быть рассмотрено как деятельность, как поступок, за который нужно нести ответ, как выражение позиции, требующей активной защиты (ср. Бахтин 1919). Такое понимание соответствует характеристике театра Грибоедова как «*театра слова*» [175, с. 69[240]] и отражает внутреннее содержание этого определения.

Я И *ТЫ* В ЛИРИКЕ БАРАТЫНСКОГО

(Из этюдов о русском поэтическом языке)

Публикуется впервые. Цитировалось в статье Р. М. Цейтлин (1986: 19). Печатается по черновому автографу (ЦГАЛИ, ф. 2164, оп. 1, ед. хр. 78, л. 1—15, 17—18). Начало работы датировано автором: 18.VIII.1944. Сохранилось несколько записей, свидетельствующих об авторском намерении завершить начатое (АВ), — последняя из таких записей сделана в феврале 1947 г. (см. Цейтлин 1986: 21).

Интерес ученого к творчеству Баратынского был не случаен: наряду с Пушкиным и Фетом это один из наиболее любимых и часто цитируемых Винокуром поэтов. Первой работой, ему посвященной, стала статья «Баратынский и символисты» (1925, неопубл.; ЦГАЛИ, ф. 2164, оп. 1, ед. хр. 72, л. 1—7), на основании

которой 5.VI.1925 Винокур сделал доклад в ГАХН (тезисы доклада и протокол обсуждения см.: ЦГАЛИ, ф. 941, оп. 6, ед. хр. 23, л. 112—113, 116—117; ср. там же, ф. 2164, оп. 1, ед. хр. 72, л. 6 об.). В разное время ученый много занимался текстологией Баратынского (там же, ед. хр. 73, 74) — частично эти изыскания отражены в многочисленных примерах, помещенных в текстологическом credo Винокура [83]; ср. также статью «Издания сочинений Баратынского» [116] и картотеку к ней (ЦГАЛИ, ф. 2164, оп. 1, ед. хр. 76). В последние годы жизни Винокур приступил к большому исследованию о ритмике поэта (там же, ед. хр. 75; 330 л.) — в архиве сохранились подготовительные материалы, содержащие краткие характеристики размера, рифмовки и строфической композиции каждого произведения. Начало другой незавершенной работы — о личных местоимениях в стихотворениях Баратынского — по-видимому, было приурочено к столетию со дня его смерти († 29 июня 1844). Вероятно, не последнюю роль в выборе темы сыграло внимание самого Баратынского к проблеме поэта и его «собеседника» — не случайно в своих размышлениях «о моменте общения в поэтическом творчестве» О. Мандельштам (1913) обратился, в первую очередь, к опыту Баратынского.

Статья «*Я* и *ты* в лирике Баратынского» представляет троякий теоретический интерес. С одной стороны, она явилась первым опытом *грамматики поэзии* в собственном смысле термина (ср. однако Щерба 1936; см. Шапир 1987б: 226—228 и др.; прим. 42 к статье «Об изучении языка литературных произведений» и комментарий к статье «Слово и стих в „Евгении Онегине“»). По словам Р. О. Якобсона, «в числе грамматических категорий, используемых для соответствия по сходству или контрасту, в поэзии выступают все разряды изменяемых и неизменяемых частей речи, чи́сла, роды, падежи, времена, виды, наклонения, залоги, классы отвлеченных и конкретных слов, отрицания, финитные и неличные глагольные формы, определенные и неопределенные местоимения или члены и, наконец, различные синтаксические единицы и конструкции» (1961: 404). Путь от грамматической ткани текста к его семантике, намеченный и теоретически обоснованный Якобсоном на рубеже 50—60-х годов, стал предметом специального исследования почти на два десятилетия раньше: в 1944 г. Винокур предпринял первую попытку изучения морфологического и синтаксического выражения адресанта и адресата в лирике Баратынского. В центре его внимания оказалась поэтическая функция тех грамматических явлений, многие из которых Якобсон позднее перечислил как эстетически релевантные: это личные и притяжательные местоимения, финитные формы глагола, обращения, личные, безличные и «внеличные» синтаксические конструкции и т. д.

С другой стороны, «*Я* и *ты*. . .» — это одно из первых специальных исследований по теории *лингвистического дейксиса* (ср. Падучева, Крылов 1984) и, по-видимому, едва ли не первое по теории дейксиса *поэтического* [ср., впрочем, чрезвычайно близкую по постановке проблемы статью О. Вальцеля (1916), писавшего о соотношении местоименных форм в стихотворном тексте, о несовпадении «я» лирического и автобиографического, о лирике без «я» (ichlose Lyrik) и т. п.; см. также Хамбургер 1957; Берри 1958: 2—3, 4—11, 36—48, 80—103, 119—129, 157—166; Райт 1960; Якобсон 1961; Людер 1968; Песталоцци 1970; Сильман 1970; Левин 1973; Локкеманн 1973: 213—247, 286—304 и др.; Шпиннер 1975; Иванов 1978: 125—126, 135, 147—148, 159—160; Мюллер 1979; Дёринг-Смирнова, Смирнов 1980: 410—411, 414—416 и др.; Ковтунова 1986: 24—61; Гин 1988; Золян 1988; и др.; см. прим. 5, 8] [a]. Показательно, что набор и композицию дейктических средств в лирике Баратынского Винокур рассмотрел с точки зрения языковой *прагматики* (разумеется, ни самого термина, ни потребности в нем у автора нет). В качестве наиболее адекватной единицы исследования было выбрано не предложение, а *высказывание*, или *речевой акт*: «Исходным синтаксическим целым ⟨. . .⟩ служит отдельное законченное стихотворение. Оно представляет собой тот цельный акт речи, который есть подлинная языковая реальность, обладающая

---

[a] Предпосылки теории поэтического (литературного) дейксиса заложены также в ранних работах М. М. Бахтина: по его словам, соотношение автора, читателя и героя «имеет и непосредственное грамматическое выражение: первое, второе и третье лицо и меняющаяся структура фразы в зависимости от того, кто является ее субъектом» (Волошинов 1926: 262; а также Бахтин 1929; 1979). Ср. наблюдения над функцией *я* в эпическом повествовании (Груздев 1922: 217—219 и др.).

конкретной полнотой своего значения» (ЦГАЛИ, ф. 2164, оп. 1, ед. хр. 78, л. $10^{245-246}$). При этом анализ ограничивается местоимениями 1-го и 2-го лица, т. е. именно теми, которые (в отличие от форм 3 л.) определяют неповторимое своеобразие индивидуального речевого акта (ср. Бенвенист 1956: 34). Каждое стихотворение Баратынского берется в его отношении к субъекту и адресату речи, а в случаях, когда «говорящий» и «слушающий» формально не выражены, значимое отсутствие соответствующих дейктических форм получает дополнительное объяснение. Особую задачу составляло выяснить, «какое конкретное содержание может принадлежать этим средствам языка ⟨. . .⟩ в различных случаях их употребления» (ЦГАЛИ, ф. 2164, оп. 1, ед. хр. 78, л. 7^{244}) [6].

С точки зрения *теории лирики* работа Винокура интересна тем, что помогает понять подлинную меру субъективности этого рода литературы (ср. Вальцель 1916: 678 и др.; Ларин 1927: 42—45), а также обнаружить возможные типы отношений между автором и лирическим субъектом (субъектами) (см. прим. 5). К сожалению, изложение полученных результатов прервалось в самом начале, но даже того что есть во многом достаточно, чтобы реконструировать направление исследования и его выводы. Не подменяя авторских заключений своими собственными, нам хотелось восстановить статистическую сводку данных по трем прижизненным сборникам стихотворений Баратынского и дать к ним самый общий комментарий, соотнося его с той частью выводов Винокура, которые нашли отражение в публикуемом тексте. Из таблицы 1 видно, что от сборника к сборнику существенно сокра-

Таблица 1

	1		2		3		4		5		6[в]	
	к-во	%	к-во	%	к-во	%	к-во	%	к-во	%	к-во	%
Изд. 1827 г.	3	3.6	7	8.4	11	13.3	62	74.7	10	12.0	14	16.9
Изд. 1835 г.	3	5.6	6	11.1	13	24.1	32	59.3	9	16.7	16	29.6
Сумерки (1842)	7	26.9	6	23.1	1	3.8	12	46.2	13	50.0	8	30.8

щался удельный вес стихотворений, содержащих указания как на субъект, так и на адресат речи (4) (74.7 % — 59.3 % — 46.2 %) — этот вывод непосредственно отражен в тексте статьи. Напротив, стихотворений, лишенных указания на субъект речи (5) и на ее адресат (6), становилось все больше (12.0 % — 16.7 % — 50.0 % и 16.9 % — 29.6 % — 30.8 % соответственно) — этот вывод был также сделан Винокуром (ЦГАЛИ, ф. 2164, оп. 1, ед. хр. 78, л. $13—15^{247-248}$). При этом доля текстов «без *ты*» особенно заметно возросла от *Изд. 1827 г.* к *Изд. 1835 г.* [ср. стихотворение «Мой дар убог и голос мой негромок. . .», включенное в собрание 1835 г. (Эткинд 1971: 400—401)], а доля текстов «без *я*» резко увеличилась от *Изд. 1835 г.* к *Сумеркам*: с этим связан и тот факт, что стихотворений, указывающих только на субъект речи (3), больше всего в *Изд. 1835 г.* (24.1 %) и меньше всего в *Сумерках* (3.8 %). Следует также отметить, что в раннем творчестве Баратынского «безадресатных» стихотворений (6) было больше, чем «бессубъектных» (16.9 % и 12.0 % по *Изд. 1827 г.*), а в конце пути число «бессубъектных» стихотворений (5) превысило число «безадресатных» (50.0 % и 30.8 % по *Сумеркам*). Все это заставляет пересмотреть традиционную точку зрения на лирику как поэзию 1-го

[6] Об интересе Винокура к дейктической проблематике свидетельствует также один из его поздних замыслов — «Личные местоимения в др⟨евне⟩русск⟨ом⟩ языке» (см. Цейтлин 1986: 21).

[в] К четырем группам, выделенным Винокуром: 1) стихотворения, в которых не выражен ни субъект, ни адресат речи; 2) стихотворения, в которых выражен только адресат; 3) стихотворения, в которых выражен только субъект; 4) стихотворения, в которых выражены и субъект, и адресат, — оказалось целесообразно добавить еще две: 5) стихотворения, в которых не выражен субъект речи (1+2), и 6) стихотворения, в которых не выражен адресат речи (1+3) [ср. еще более разветвленную классификацию Ю. И. Левина (1973)]. Под *Изд. 1835 г.* имеются в виду только стихотворения, добавленные в нем по сравнению с *Изд. 1827 г.*

лица [г]: в творчестве зрелого Баратынского половина стихотворений лишена каких бы то ни было указаний на лирическое «я» («мы»), тогда как стихотворений без указания на адресат речи менее трети [д]. Вместе с тем вероятно, что удельный вес форм 1 л. в лирических произведениях в среднем все-таки превосходит аналогичные показатели по эпосу и драме (ср. Левин 1973: 181).

[1] *Субъектные* категории, о которых говорит Винокур, довольно точно соответствуют тому, что А. М. Пешковский называл «субъективно-объективными категориями» (1928: 99—105, 179—180), Р. О. Якобсон — «шифтерами» (1957: 4—5), а Э. Бенвенист — «проявлениями субъективности в языке» (1958: 261—262) (см. также Падучева, Крылов 1984: 36—38). Любопытно, что в своей концепции лирической коммуникации Винокур отправляется от автора (*я*), тогда как О. Мандельштам (1913) — от адресата, «собеседника» (*ты*).

[2] Аналогичное определение семантики личных местоимений см. Пешковский 1928: 180, ср. 104; Бенвенист 1946 (впрочем, местоимения 3 л. Бенвенист относил не к личным, а к указательным).

[3] Вероятно, имеются в виду различные формы выражения субъективности в языке (см. прим. 1; ср. Топоров 1986а): «„Я" не устранимо, даже когда в тексте этого слова нет» (ЦГАЛИ, ф. 2164, оп. 1, ед. хр. 78, л. 23). Так, например, в стихотворении Баратынского «К. А. Тимашевой», где нет ни одного местоимения или глагола 1 л., каждая строка говорит об отношении автора к адресату, а последние два стиха: *Но счастлив тот, кто слышит ваше пенье, // Но счастлив тот, кто видит вас* — могут быть восприняты как перифрастическое указание на субъект речи (см. также Альми 1975).

[4] Ср. анализ инклюзивного и эксклюзивного *мы* у Бенвениста (1946: 9 сл.).

[5] О сложном соотношении субъекта и адресата поэтического текста и различных формах их выражения см. Райт 1960; Песталоцци 1970; Левин 1973: 182—195; Мюллер 1979; Зееман 1984; Ковтунова 1986: 15—23, 89—146; и мн. др. (ср. также комментарий к статье «Об изучении языка литературных произведений»). В черновых заметках «О значении слова „я" в лирической поэзии» Винокур писал о том, чем «адресант» и «адресат» стихотворения отличаются от участников обычного речевого акта, а «поэтическая коммуникация» — от коммуникации бытовой: «„На утренней заре я видел Нереиду". Если понимать „я" в обычном смысле — получится *сообщение* 〈. . .〉 *Кому* сообщает и *кто* сообщает? Нет никакого сообщения. Символы сами себя сообщают. „Слова сами себя говорят и себе говорят"» (ЦГАЛИ, ф. 2164, оп. 1, ед. хр. 78, л. 23). «С *кем* говорит лирический поэт? 〈Ср.: „С кем же говорит поэт?" (Мандельштам 1913: 49). — *М. Ш.*〉 *Ни с кем.* Совершенно ошибочно думать, *что с собой* — худший вид субъективизма. Но *кто же* тогда

[г] Например: «Эпическая поэзия, сосредоточенная на третьем лице, в большой степени опирается на коммуникативную функцию языка; лирическая поэзия, направленная на первое лицо, тесно связана с экспрессивной функцией; „поэзия второго лица" пропитана апеллятивной функцией: она либо умоляет, либо поучает, — в зависимости от того, кто кому подчинен — первое лицо второму или наоборот» (Якобсон 1960: 357; ср. 1935: 360, 366; Станкевич 1961: 22; Маклейн 1983: 13—14). По всей видимости, эта гипотеза была впервые высказана Вальцелем, но только в значительно более гибкой и осторожной форме: «〈. . .〉 по существу лирика — это поэзия первого лица (Poesie des „Ich"), драма 〈. . .〉 поэзия второго лица (Poesie des „Du") и, наконец, эпос — поэзия третьего лица (Poesie des „Er"). Ибо в драме человек обращается к людям, в эпосе о людях нечто сообщается, а в лирическом стихотворении личность высказывается беспрепятственно 〈. . .〉 Нечто верное в указанной классификации определенно есть, и, используя ее с осторожностью, можно сделать явление поэзии более постижимым. Только не следует при этом забывать, что лирика говорит и в первом, и во втором, и в третьем лице, и сверх того во множественном числе, так же, как и в единственном». «Различные возможности лирики проявляются 〈. . .〉 в том, как она работает с Я, Ты, Он, Мы, Вы и Они» (1916: 597—598).

[д] Аналогичное наблюдение сделал Г. Хетсо: «Характерно, что еще в *Изд. 1827 г.* лирическое „я" встречается более чем в $^3/_4$ стихотворений. В *Сумерках* же это „я" занимает скромное место, встречаясь только в $^1/_4$ стихотворений» (1973: 460; ср. также Альми 1973: 45, 80; 1975: 70).

говорит? В том-то и дело, *что и не поэт говорит*. То, что сказано в стихотворении, это как бы „*само говорится*“ 〈...〉 т. е. нет субъекта и нет объекта речи. Сама речь есть свой субъект. Что ж тогда значит: „я“, „ты“? Ср. указание Вл. Соловьева на „безымянность“ (о Г〈о〉л〈е〉н〈и〉щ〈еве〉-Кутузове)» (ЦГАЛИ, ф. 2164, оп. 1, ед. хр. 78, л. 24; см. Соловьев 1912: 82 и прим. 2 к статье «Хлебников»). «Аналогия с научной речью»: «„само доказывается“»; «типизируется предмет» (ЦГАЛИ, ф. 2164, оп. 1, ед. хр. 78, л. 24 об.). Ср.: «〈...〉 речь не всегда сообщение, но всегда построена по типу сообщения»; «Вульгарная формула: „в искусстве важно не что, а как“ — неверна: важно именно „что“, хотя оно и не совпадает с предметным содержанием» (Бернштейн 1978: 381—382). Ср. также А. А. Потебня: «Поэтическое произведение 〈...〉 прежде всего нужно не для слушателей, не для публики, а для самого поэта» (1894: 134; ср. 1892: 189; 1905: 31 и далее); Т. С. Элиот (из статьи «Три голоса поэзии»): «Первый голос — это голос поэта, говорящего с самим собой — или ни с кем (talking to himself — or to nobody). Второй голос — это голос поэта, обращающегося к аудитории, будь то широкой или узкой. Третий голос — это голос поэта, пытающегося создать драматический характер 〈...〉 Различие между первым и вторым голосом указывает на проблему поэтической коммуникации» (1957: 89). По мнению Элиота, в лирике «первый голос» заглушает все остальные (там же: 97—99; ср. преамбулу).

[6] См. прим. 23 к статье «Чем должна быть научная поэтика».

[7] Понятие *лирического героя* ввел в литературоведение Ю. Н. Тынянов (1921а: 240), теория которого получила развитие в работах Г. А. Гуковского (1946: 111—133) и Л. Я. Гинзбург (1974: 155—164).

[8] Работа Винокура до сих пор остается одним из немногих исследований по языку Баратынского (ср. Белый 1910: 593—595; Булаховский 1941: 59—61; Чернышев 1970; Хольтхузен 1960; Федоров 1966; Бранг 1967; Флейшман 1972; Хетсо 1973: 537—550; Чичерия 1977; Нильссон 1979; Некрасова 1985) и почти единственным, посвященным анализу дейксиса в его стихотворениях [ср. наблюдения над личными местоимениями у Баратынского в работах Е. Г. Эткинда (1971: 400—405) и И. Л. Альми (1973: 80—81; 1975; ср. также Корман 1974: 30—34 и др.)]. Дейктические формы у русских поэтов редко становились предметом специального анализа (например, Степанов 1959; Чумакова 1969). См. также отдельные замечания о местоимениях 1 и 2 л. в поэзии Маяковского (Якобсон 1935: 366), Блока (Гуковский 1980: 83—84), Некрасова (Чуковский 1952: 463—469), Пушкина (Якобсон 1961: 404—407; Фарыно 1975), Цветаевой (Эткинд 1971: 406—407; Фарыно 1973б: 145—166), Ломоносова (Серман 1973: 36—41; Иванов 1979: 174—175), Державина (Серман 1973: 80—85), Хлебникова (Успенский 1973), Тютчева (Альми 1975: 77—84), Мандельштама (Левин 1978: 110—123, 137—145; Фарыно 1987: 117—120), Лермонтова (Фарыно 1979) и др.

[9] Всего в указанных Винокуром разделах Полн. собр. стихотворений Баратынского опубликовано 175 произведений. При этом элегия «Признание» («Притворной нежности не требуй от меня...») и послание «К Кюхельбекеру», включенные Е. Н. Купреяновой и И. Н. Медведевой в корпус *Изд. 1827 г.*, в действительности там опубликованы не были: первое стихотворение вошло только в *Изд. 1835 г.*, а второе в прижизненных собраниях Баратынского вообще не публиковалось.

[10] Возможно, преобладание 2 л. в пословице связано с ее диалогическим субстратом [см. интересные замечания Я. И. Гина (1987)].

[11] О дейктической композиции стихотворения «Новинское» ср. Ковтунова 1986: 32. Любопытно, что другие редакции этого стихотворения заключают в себе формы 2 л. ед. ч. (см. Баратынский 1982: 482).

[12] О формах выражения субъекта в *Сумерках* см. также Альми 1975: 71—76.

[13] В действительности таких стихотворений — 20 (см. прим. 13—16).

[14] «Всегда и в пурпуре и в злате...», «Увы! Творец непервых сил!..», «На что вы, дни! Юдольный мир явленья...», «Ахилл», «Все мысль да мысль! Художник бедный слова!..», «Рифма». О личных местоимениях в стихотворении «На что вы, дни!..» см. Эткинд 1971: 401—405; Ковтунова 1986: 75; в стихотворении «Рифма» — Ракуша 1980: 291—292.

[15] «Рим» («Ты был ли, гордый Рим, земли самовластитель...»), «Две доли» («Дало две доли провиденье...»), «Как много ты в немного дней...», «Надпись» («Взгляни на лик холодный сей...»), «Эпиграмма» («Не трогайте парнасского

пера. . .»), «Женщине пожилой, но все еще прекрасной» («Взгляните: свежестью младой. . .»), «Эпиграмма» («И ты поэт и он поэт. . .»).

[16] В действительности — 6: «Когда печалью вдохновенный. . .», «Храни свое неопасенье. . .», «О мысль! тебе удел цветка. . .», «К. А. Тимашевой», «Как ревностно ты сам себя дурачишь! . .», «Хотя ты малой молодой. . .». Судя по архивным данным, Винокур не включил в этот список стихотворение «Когда печалью вдохновенный. . .» (ЦГАЛИ, ф. 2164, оп. 1, ед. хр. 78, л. 93—93 об.).

[17] Имеется в виду стихотворение «Когда твой голос, о поэт. . .».

[18] В действительности — 19 из 137 (см. прим. 9).

[19] На этих словах рукопись обрывается.

ХЛЕБНИКОВ

〈Вне времени и пространства〉

Публикуется впервые. Цитировалось в работах Р. М. Цейтлин (1965: 22), Д. Д. Ивлева (1983: 124) и В. П. Григорьева (1986б: 23, 30, 44). Печатается по черновому автографу (ЦГАЛИ, ф. 2164, оп. 1, ед. хр. 111, л. 1—7). Датировано автором: 29.XI.1945. С целью избежать омонимии со статьей 1924 г. к авторскому заглавию добавлен редакторский подзаголовок.

Рукопись представляет собой конспект доклада, посвященного 60-летию со дня рождения Хлебникова [a]. Доклад был прочитан в музее В. В. Маяковского 29 ноября 1945 г. Кроме Винокура, в юбилейном заседании принимали участие В. Б. Шкловский, А. Е. Крученых, Н. Н. Асеев, Д. В. Петровский и др.

Помимо связного текста, который воспроизводится в настоящем издании, черновик заключает в себе маргиналии, бóльшая часть которых хотя и поддается прочтению, но не содержит ясных формулировок тезисов [например: «Эпос — без начала и конца» (л. 6) (ср. Тынянов 1928: 24; Степанов 1928: 44; Якобсон 1975: 8—9; Дуганов 1976); «связь с биографией: наволочка и т. д.» (л. 7) (ср. Маяковский 1959: XII, 27); и др.]. Сохранился также набросок плана (л. 8—8 об.): бóльшая часть намеченных в нем положений вошла в основной текст.

Доклад выдержан в уникальном для его автора жанре лингво-философского эссе: мировоззрение исследователи раскрывается в нем в такой же степени, как и мировоззрение исследуемого. В изучении Хлебникова работа Винокура составила целый этап, во многом еще не пройденный наукой; мысли, высказанные здесь, до сих пор не получили должной известности (они лишь отчасти вошли в книгу «Маяковский — новатор языка» [155, с. 16—24, 65—67, 130]). Наряду с тезисами, продолжающими статью 1924 г. (например, о теоретизме как основном недостатке заумной поэзии; см. комментарий к статье «Хлебников» и прим. 20 к наст. статье), в докладе заключен ряд принципиально новых положений, афористически выраженных Винокуром в формуле «вне времени и пространства» (см. прим. 3). Очевидно, что речь идет об *асемиотической* (антисемиотической) утопии Хлебникова: поэт отказывался от знака во имя смысла. Категории *пространства* и *времени* Винокур понял как семиотические: они суть необходимые условия реализации смысла в знаковой форме (ср. Григорьев 1983: 114). В 1919 г. Р. О. Якобсон отмечал, что «науке еще чужд вопрос о времени и пространстве как формах поэтического языка» (1921: 23). Их знаковая природа была позднее раскрыта М. М. Бахтиным: «Наука, искусство и литература имеют дело 〈. . .〉 со смысловыми моментами, которые как таковые не поддаются временным и пространственным определениям». Но «каковы бы ни были эти смыслы, чтобы войти в наш опыт 〈. . .〉 они должны принять какое-либо временно-пространственное выражение, то есть принять знаковую форму, слышимую и видимую нами» (Бахтин 1975б: 406; Иванов 1976: 273—274).

Преодоление времени и пространства было для Хлебникова (так понимал Винокур) преодолением формы во имя содержания: «Форма — это материальное, историческое, национальное, т. е. нечто, наделенное свойствами временного, местного, „случайного“. Содержание же — бесплотно, внеисторично, вневременно, оно — всеобщее» [155, с. 18]. Хлебников хотел избавиться от неизбежных потерь, которые несет содержание, выраженное «намеками слов» (1930: II, 11), т. е. перево-

[a] См. также комментарии к статьям «Хлебников» и «Футуристы — строители языка».

димое попеременно со смыслового уровня на знаковый и обратно: «Содержание должно быть доступно непосредственно, не через форму, а само по себе» [155, с. 18]. Борьба против знакового многообразия велась за *единство смысла* — это и есть то «единое, живое целое», о котором говорил Винокур (ЦГАЛИ, ф. 2164, оп. 1, ед. хр. 111, л. 3[251]). Он последовательно выступал против поверхностного понимания хлебниковского языкотворчества: «Заумный язык не есть борьба формы со смыслом, а наоборот — борьба смысла с формой 〈...〉 бунт „содержания“ против той материальной структуры, в которой оно роковым образом осуждено воплощаться» [155, с. 18] (ср. Якобсон 1975: 28) [б].

Именно в этом плане следует понимать «антиформализм» Хлебникова. Поэт испытывал не просто «вражду к форме» (л. 4 об.[252]) или «презрение к слову» [155, с. 19], но вражду к *семиотической* форме, презрение к *семиотическому* слову: абстрактному, неизменному, конечному. Он стремился избежать условности («произвольности») знака (Гофман 1936: 197): «Слово в теперешнем смысле — случайное слово, нужное для какой-нибудь практики. Но слово точное должно варьировать любой оттенок мысли» (Маяковский 1959: XII, 24). «„Самовитое слово“, „слово как таковое“, „воскрешенное слово“ 〈...〉 освобождено от исторически закрепленной связи с предметом мысли и является как бы заново созданным, вновь рожденным названием предмета» [155, с. 17]. Более того, у текучего, *творимого* Хлебниковым «слова» часто нет не только устоявшегося (конвенционального) значения, но и денотата: «Важная возможность поэтического неологизма — беспредметность» (Якобсон 1921: 47; ср. Тренин 1937: 123—124). «Слово» без денотата и сигнификата — незнаково, оно напрямую связано со смыслом текста — хотя бы и таким, который «известен только самому поэту» (ЦГАЛИ, ф. 2164, оп. 1, ед. хр. 106, л. 4 об.; ср. Вейдле 1980: 86; Ханзен-Лёве 1982: 205—206) [в].

«Заумный язык» есть язык незнаковый («непосредственно несущий смысл»; ЦГАЛИ, ф. 2164, оп. 1, ед. хр. 111, л. 4 об.[252]). Хлебникову претило безразличие «умного» языка [«всяких дательных падежей» (1933: V, 235)] по отношению к передаваемому содержанию. «Вся суть его теории в том, что он перенес 〈...〉 центр тяжести с вопросов о звучании на вопрос о смысле. Для него нет не окрашенного смыслом звучания» (Тынянов 1928: 25—26). Потому Хлебников и не мог примириться с «асимметрическим дуализмом знака», при котором одни и те же формы передают разные смыслы, а единство смысла получает разное языковое выражение (Карцевский 1927: 31—34 и др.; 1929). Борьбой с *синонимией* объясняется его стремление к «материковому языку», борьбой с *омонимией* — стремление к «языку бесплотному», «в котором звук сам по себе, буква сама по себе несл〈и〉 бы всю полноту смысла» (л. 4 об.[252]; ср. [185, с. 68]).

Основное содержание деятельности Хлебникова Винокур увидел в торжестве смысла за счет знака, *семантики* за счет *грамматики*: желаемое единство содержания и выражения Хлебников хотел сделать действительным — путем искусственной семантизации фонетических и грамматических форм (Гофман 1936: 233). Такое понимание поэтического языкотворчества развивает идею К. Фосслера о том, что «футуристы языка существовали во все времена»: «суть этого явления заключается не в чем ином, как в восстановлении равновесия между грамматической структурой и душевным мнением — в пользу этого последнего» (Фосслер 1923: 129). Как и Фосслер, Винокур усматривал психическую основу хлебниковских опытов в свойственной человеку неудовлетворенности наличными средствами выражения и передачи смысла: пусть мечта поэта «есть только мечта — но разве 〈...〉 нет, не бывает такой „мечты“ у человечества? Хл〈ебников〉 разглядел эту мечту в жизни и сделал ее своим идеалом» (ЦГАЛИ, ф. 2164, оп. 1, ед. хр. 111, л. 6[253]). Но, прощая *пансемантизм* как поэтическую тему, Винокур не простил его Хлебникову как реально пережитую ситуацию. Попытки поэта кажутся ему изначально обреченными на неудачу. Он готов предпочесть перифраз непосредственному осуществлению идеи. Одно дело, пишет Винокур, если бы Хлебников «нам

[б] Ср.: «Бунт формы против содержания — в этом смысл футуризма» (Спасский 1921: 4).

[в] На полях книги Якобсона (1921: 47) Винокур сделал примечание: «〈...〉 если слово есть слово, то предметной отнесенностью оно должно обладать». Беспредметное «слово» — это «только комплекс звуков, в том 〈?〉 или ином 〈?〉 отнош〈ении〉 напоминающий слово» (АВ; ср. Жирмунский 1919: № 314, 1 и прим. 18 к статье «Чем должна быть научная поэтика»).

действительно *рассказал* о том языке, о каком он мечтает», — как, например, это сделал Фет: «О если б без слова // Сказаться душой было можно» («Как мошки зарею. . .», 1844; ср. [155, с. 18]) [г], но Хлебников «поспешил 〈. . .〉 реализовать эту мечту в самом своем творчестве: он стал творить уже на этом мечтаемом, а для него самого — чуть ли не вполне реальном языке» (л. 6 об.[253]).

Винокур отверг донкихотство Хлебникова, который оказался для него недостаточно семиотичен. Поэт «вне времени и пространства» в большой степени получил оценку hic et nunc. Но мы обязаны отличать ценностный аспект от сущностного, хотя в жизни они неразделимы: тот, кто правильно понимает, но неправильно оценивает, сегодня нам дороже тех, кто правильно оценивает, но неправильно понимает.

[1] Произведения Хлебникова были напечатаны в обоих сборниках, а во втором из них впервые опубликовался сам Винокур [1; 2].

[2] См. прим. 2, 4 к статье «Хлебников».

[3] Ср.: «Ему нет застав во времени; Ка ходит из снов в сны, пересекает время и достигает бронзы (бронзы времен)». «В столетиях располагается удобно, как в качалке. Не так ли и сознание соединяет времена вместе, как кресло и стулья гостиной» (Хлебников 1930: IV, 47; ср. Баран 1980). Л. Аренс писал: «В то время, как Уэллс в своих фантастических вещах по рельсам, последнее слово техники, разъезжает во времени, нажимая попеременно назад-рычаг, вперед-рычаг, — Хлебников, азиатский дух, одновременно и в прошлом и в будущем, и довлеет настоящему» (1922: 22). Д. И. Выгодский: «Чтобы понять Хлебникова 〈. . .〉 надо вместе с ним выйти за пределы не только грамматики и синтаксиса, но и логики, и времени, и пространства» (1922: 15). О. Мандельштам: «Хлебников не знает, что такое современник. Он гражданин всей истории, всей системы языка и поэзии. Какой-то идиотический Эйнштейн, не умеющий различить, что ближе — железнодорожный мост или „Слово о полку Игореве"» (1923б: 81).

[4] *Ка* — герой одноименной повести Хлебникова (1915), пронизанной образами и мотивами египетской мифологии и истории (ср. прим. 3). *Леуна* — полабское название Луны; упоминается в статьях «О расширении пределов русской словесности» и «Свояси». О египетской теме в творчестве Хлебникова см. Мирский 1975: 26—31; Иванов 1986б: 430—432; об интересе поэта к языку и культуре полабских славян — Иванов 1986а: 66—67.

[5] В статье «Свояси» (1919) Хлебников писал, что хочет «найти единство вообще мировых языков» и проложить «путь к мировому заумному языку» (1930: II, 9; ср. 1933: V, 216, 236, 273; см. также Гофман 1936: 200—214; Степанов 1936: 71—74; Мирский 1975: 59—66; Проснак 1982: 101—102; Вестстейн 1983: 23—24; Григорьев 1983: 74—83; Гервер 1987: 105; Кусков 1987). Идею единого (универсального) языка и тесно связанную с ней идею единой (универсальной) грамматики Винокур критически рассмотрел еще в 1927 г. Основной недостаток этих концепций он находил в том, что обе они «в равной мере упускают из виду с п е ц и ф и ч н о с т ь связи между языком как знаком некоторого содержания и самим этим содержанием» [210, с. 80]. Определенные культурные смыслы требуют определенных языковых форм, и наоборот: «Нет, следовательно, единого языка и единой грамматики, пока не изобретена единая 〈т. е. внутренне никак не дифференцированная. — *М. Ш.*〉 мировая культура» [210, с. 84] (о сходных воззрениях А. А. Потебни см. Кацнельсон 1985: 60 и др.).

[6] Статья «О расширении пределов русской словесности» (Хлебников 1940: 341—342) впервые была напечатана в газ. «Славянин» (1913. 21 марта, № 11). Возможно, в распоряжении Винокура был черновик этой заметки.

[7] Об архаистичности языка Хлебникова писали И. А. Аксенов (1921: 87, 91), Б. М. Эйхенбаум (1923: 23—24), Н. Л. Степанов (1928: 45), В. А. Гофман (1936: 214 сл.) и др. В этом смысле могла быть понята и позиция Ю. Н. Тынянова (1924д: 217; 1928: 22; 1929: 558—562; ср. Тоддес, Чудаков, Чудакова 1977: 477 прим. 55), который сближал Хлебникова с Ломоносовым. Ср. утверждение о том, что «у Хлебникова неологизмы выступают в обличии архаизмов» (Панов 1971: 173; ср. Берковский 1985: 354—355; Григорьев 1983: 49).

[г] В набросках к докладу Винокур характеризует Хлебникова так: «Поэзия 〈. . .〉 преодолевающая *плоть и материю слова* (совсем не-Фет)» (л. 8 об.).

[8] См. прим. 6 к статье «Хлебников».

[9] Неточная цитата из статьи «Наша основа» (май 1919; Хлебников 1933: V, 236).

[10] Ср.: «Разумеется, здесь нет и следа дешевого славянофильства с „мокроступами“» (Маяковский 1959: XII, 25; ср., однако, Степанов 1936: 29—32).

[11] Из поэмы «Ладомир» (1920).

[12] Ср.: «Что непосредственное общение душ невозможно — это является, конечно, аксиомой для научной психологии» (Выготский 1934: 11); «Без ⟨...⟩ временно-пространственного выражения невозможно даже самое абстрактное мышление» (Бахтин 1975б: 406). Впрочем, эту точку зрения разделяли не все современники Винокура (см., например, Флоренский 1973: 353; ср. комментарий к рецензии на книгу Г. Г. Шпета).

[13] Из статьи «Наша основа» (Хлебников 1933: V, 235).

[14] Винокур критикует *пансемантизм* Хлебникова с точки зрения произвольности (языкового) знака — само собой разумеющейся для лингвиста-соссюрианца, но внутренне противоестественной для поэта, воспитанного на заветах символизма (Барушьян 1976: 23—29; Ланн 1983: I, 185—193). Хлебников включился в определенную поэтическую традицию (опирающуюся на традицию философскую): среди его идейных предшественников и современников — Малларме и Бодлер, на которых указал он сам (1933: V, 275), Рембо (Степанов 1984), Бальмонт и Белый (Эткинд 1978: 254—268; о семантике гласных в творчестве акмеистов см. Тименчик 1977; ср. [198]; Ханзен-Лёве 1978а: 107—114). Вслед за ними Хлебников исходил из убеждения, что всякое совпадение формы (звуковой, буквенной, числовой etc.) неминуемо должно свидетельствовать о совпадении смысла. Поэтому он хотел измерить семантическую энергию формы (например, звуковой) и найти ей экстралингвистические эквиваленты (1933: V, 231—232). Презумпция безусловной содержательности знака оказалась плодотворной для целого ряда современных лингвистических работ, как претендующих на строгую доказательность (см. прим. 27 к статье «Об изучении языка литературных произведений»), так и натурфилософских (например, Гачев 1986).

[15] См.: Тынянов 1928: 23, 25. О «примитивизме» Хлебникова в 1924 г. писал сам Винокур [61, с. 225[35]] (ср. Гофман 1936: 215).

[16] Дискретность знака заслонена у Хлебникова континуальностью смысла (см. комментарий к статье «Хлебников»).

[17] Ср.: «Мне дорог пример из Хлебникова не как достижение, а как дорога» (Маяковский 1955: I, 328). Возможно, что теоретическим источником комментируемого положения послужила гумбольдтианская антиномия ἔργον/ἐνέργεια, решаемая в пользу второго члена: одна из маргиналий Винокура говорит о хлебниковском «отнош⟨ении⟩ к слову не как к готовому, а как к творимому» (ЦГАЛИ, ф. 2164, оп. 1, ед. хр. 111, л. 7).

[18] Неточная цитата из некролога о Хлебникове (Маяковский 1959: XII, 28).

[19] Неточная цитата из биографического очерка «В. В. Хлебников» (Степанов 1936: 51), где эти слова поэта приводятся со ссылкой на неопубликованные (устные?) воспоминания художницы Н. О. Коган.

[20] См. комментарий к статье «Хлебников». Упрек в *теоретизме*, в большой степени навеянный Винокуру суждениями Шпета (1922: I, 44—45), в 1945 г. был сформулирован еще более резко, чем в 1924-м. Однако, как это следует из дальнейшего, под теоретизмом Хлебникова Винокур подразумевал нераздельность его лингвистической теории и поэтической практики.

[21] Речь идет о переводе с языка духовной культуры (языка искусства, поэтического языка, языка Хлебникова) на литературный язык (язык официального быта). Как писал М. А. Петровский, «интерпретация ⟨...⟩ есть всегда п е р е в о д с одного языка на другой» (1927б: 121). Осуществить такой перевод тем более трудно, чем выше смысловая насыщенность языковой формы, — в случае с Хлебниковым она стремится к пределу. Это, впрочем, не может отменить задачи построения двуязычных словарей типа «язык литературы — литературный язык». Первый опыт такой работы над языком Хлебникова был предложен в статье А. Г. Костецкого (1975; ср. Соливетти 1988).

ЛИТЕРАТУРА

Аверинцев 1971 — *Аверинцев С. С.* Символ // КЛЭ. 1971. Т. 6. Стб. 826—831.

Адамар 1945 — *Hadamard J.* An Essay on the Psychology of Invention in the Mathematical Field. Princeton, 1945. Пер.: *Адамар Ж.* Исследование психологии процесса изобретения в области математики. М., 1970.

Аксаков 1846 — *Аксаков К.* Ломоносов в истории Русской литературы и Русского языка. М., 1846.

Аксенов 1921 — *Аксенов И. А.* К ликвидации футуризма: Заметки // Печать и революция. 1921. Кн. 3. С. 82—98.

Алексеев 1982 — *Алексеев А. А.* Эволюция языковой теории и языковая практика Тредиаковского // Литературный язык XVIII века: Проблемы стилистики. Л., 1982. С. 86—128.

Алексеев 1984 — *Алексеев А. А.* Язык светских дам и развитие языковой нормы в XVIII в. // Функциональные и социальные разновидности русского литературного языка XVIII в. Л., 1984. С. 82—95.

Алексеев 1986 — *Алексеев А. А.* Языковая политика Ломоносова и Тредиаковского: конфронтация или сотрудничество? // М. В. Ломоносов и русская культура. Тарту, 1986. С. 76—78.

Альми 1973 — *Альми И. Л.* Сборник Е. А. Баратынского «Сумерки» как лирическое единство // Вопросы литературы: Метод — стиль — поэтика. Владимир, 1973. Вып. 8. С. 23—81.

Альми 1975 — *Альми И. Л.* О внесубъектных формах выражения авторского сознания в лирике Баратынского и Тютчева // Вопросы литературы: Художественный метод — художественное своеобразие. Владимир, 1975. Вып. 9. С. 68—85.

Амброджо 1974 — *Ambrogio I.* Formalismo e avanguardia in Russia. 2 ed. Roma, 1974.

Андреевский 1891 — *Андреевский С. А.* О Некрасове [1889] // Андреевский С. А. Литературные чтения. СПб., 1891. С. 173—216.

Арватов 1923а — *Арватов Б.* Речетворчество: (По поводу «заумной» поэзии) // Леф. 1923. № 2. С. 79—91.

Арватов 1923б — *Арватов Б.* Синтаксис Маяковского: (Опыт формально-социологического анализа поэмы «Война и мир») // Печать и революция. 1923. Кн. 1. С. 84—102.

Арватов 1923в — *Арватов Б.* Язык поэтический и язык практический: (К методологии искусствознания) // Там же. 1923. Кн. 7. С. 58—67.

Арватов 1927 — *Арватов Б.* О формально-социологическом методе // Там же. 1927. Кн. 3. С. 54—64.

Аренс 1922 — *Вел.* Хлебников — основатель будетлян // Книга и революция. 1922. № 9/10. С. 20—25.

Арутюнова 1970 — *Арутюнова Н. Д.* Некоторые типы диалогических реакций и «почему»-реплики в русском языке // Науч. докл. высш. шк. Филол. науки. 1970. № 3 (63). С. 44—58.

Арутюнова 1986 — *Арутюнова Н. Д.* Диалогическая цитация: (К проблеме чужой речи) // Вопр. языкознания. 1986. № 1. С. 50—64.

Асеев 1925 — *Асеев Н.* Ключ сюжета // Печать и революция. 1925. Кн. 7. С. 67—88.

Асмус 1927 — *Асмус В.* Философия языка Вильгельма Гумбольдта в интерпретации проф. Г. Г. Шпета // Вестн. Ком. акад. 1927. Кн. XXIII. С. 250—265.

Афанасьев 1859 — *Афанасьев А. Н.* Образцы литературной полемики прошлого столетия // Библиогр. зап. 1859. Т. II, № 15. Стб. 447—476; № 17. Стб. 513—528.

Бабкин, Шендецов 1987 — *Бабкин А. М., Шендецов В. В.* Словарь иноязычных выражений и слов. K—Z. 2-е изд., перераб. и доп. Л., 1987.
Бабков 1987 — *Бабков В. В.* Между наукой и поэзией: «Метабиоз» Велимира Хлебникова // Вопр. истории естествознания и техники. 1987. № 2. С. 136—147.
Баевский 1987 — *Баевский В. С.* Рифменно-строфическая система романа в стихах А. С. Пушкина // Пушкинские чтения в Тарту. Таллин, 1987. С. 55—58.
Байердёрфер 1967 — *Bayerdörfer H.-P.* Poetik als sprachtheoretischer Problem. Stuttgart, 1967.
Балаян 1971 — *Балаян А. Р.* Основные коммуникативные характеристики диалога: Автореф. дис. . . . канд. филол. наук. М., 1971.
Балли 1909 — *Bally C.* Traité de stylistique française. Heidelberg, 1909. Vol. I. Пер.: *Балли Ш.* Французская стилистика. М., 1961.
Баран 1980 — *Baran H.* On the Poetics of a Xlebnikov Tale: Problems and Patterns in «Ka» // The Structural Analysis of Narrative Texts. Columbus (Ohio), 1980. Vol. II. P. 112—131.
Баранников 1919 — *Баранников А.* Из наблюдений над развитием русского языка в последние годы. I. Влияние войны и революции на развитие русского языка // Учен. зап. Самар. ун-та. 1919. Вып. 2. С. 64—84.
Баратынский 1982 — *Баратынский Е. А.* Стихотворения; Поэмы. М., 1982.
Барзилович 1965 — *Барзилович А. М.* К изучению народно-разговорных языковых средств в жанрах высокого стиля М. В. Ломоносова // Вісн. Київ. ун-ту. Сер. Філології та журналістики. 1965. № 7. С. 72—78.
Барт 1953 — *Barthes R.* Le degré zéro de l'écriture. P., 1953. Сокр. пер.: Семиотика. М., 1983. С. 306—349.
Барт 1965 — *Barthes R.* Éléments de sémiologie [1964] // Barthes R. Le degré zéro de l'écriture suivi de Éléments de sémiologie. P., 1965. P. 79—172. Сокр. пер.: Структурализм: «за» и «против». М., 1975. С. 114—163.
Барушьян 1976 — *Barooshian V. D.* Russian Cubo-Futurism, 1910—1930: A Study in Avant-Gardism. 2nd ed. The Hague; Paris, 1976.
Батюшков 1817 — *Батюшков К.* Опыты в Стихах и Прозе. Ч. 1. Проза. СПб., 1817.
Батюшков 1934 — *Батюшков К. Н.* Сочинения. М.; Л., 1934.
Бахтин 1919 — *Бахтин М.* Искусство и ответственность // День искусства. [Невель], 1919. С. 3—4.
Бахтин 1929 — *Бахтин М. М.* Проблемы творчества Достоевского. Л., 1929.
Бахтин 1965а — *Бахтин М.* Слово в романе [1940] // Вопр. лит. 1965. № 8. С. 84—90.
Бахтин 1965б — *Бахтин М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1965.
Бахтин 1972 — *Бахтин М.* Слово в поэзии и в прозе [1934—1935] // Вопр. лит. 1972. № 6. С. 55—85.
Бахтин 1975а — *Бахтин М. М.* Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве [1924] // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 6—71.
Бахтин 1975б — *Бахтин М. М.* Формы времени и хронотопа в романе: Очерки по исторической поэтике [1937—1938] // Там же. С. 234—407.
Бахтин 1979 — *Бахтин М. М.* Автор и герой в эстетической деятельности [пер. пол. 1920-х годов] // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 7—180.
Бахтин 1986 — *Бахтин М. М.* К философии поступка [1920—1924] // Философия и социология науки и техники. Ежегодник, 1984—1985. М., 1986. С. 80—160.
Беклунд 1940 — *Bæcklund A.* Die univerbierenden Verkuerzungen der heutigen russischen Sprache. Uppsala, 1940.
Белинский 1953—1955 — *Белинский В. Г.* Полное собрание сочинений. М., 1953. Т. I—III; 1955. Т. VII, IX.
Белодед 1963 — *Білодід І. К.* Вчення М. В. Ломоносова про три стилі і його значення в історії російської і української літературних мов // Ломоносовський філологічний збірник. Київ, 1963. С. 35—60.
Белый 1910 — *Белый А.* Символизм. М., 1910.
Белый 1920 — *Белый А.* О ритме // Горн. 1920. Кн. V. С. 47—54.

Белый 1921 — *Белый А.* Отрывки из Глоссолалии (Поэмы о звуке) // Дракон: Альманах стихов. Пб., 1921. Вып. I. С. 54—68.
Белый 1929 — *Белый А.* Ритм как диалектика и «Медный всадник». М., 1929.
Белый 1934 — *Белый А.* Мастерство Гоголя. М.; Л., 1934.
Белый 1981а — *Белый А.* О ритмическом жесте [1916] // Учен. зап. Тарт. ун-та. 1981. Вып. 515. С. 132—139.
Белый 1981б — *Белый А.* Ритм и смысл [1917] // Там же. С. 140—146.
Белькинд 1975 — *Белькинд Е.* А. Белый и А. А. Потебня: (К постановке вопроса) // Тезисы I Всесоюзной (III) конференции «Творчество А. А. Блока и русская культура XX века». Тарту, 1975. С. 160—164.
Бельчиков 1924 — *Бельчиков Н. Ф.* Пушкин и Гнедич: История послания 1832 г. // Пушкин. М., 1924. Сб. 1. С. 177—213.
Бенвенист 1939 — *Benveniste E.* Nature du signe linguistique // Acta ling. 1939. Vol. I, fasc. 1. P. 23—29. Пер.: *Бенвенист Э.* Общая лингвистика. М., 1974. С. 90—96.
Бенвенист 1946 — *Benveniste É.* Structure des relations de personne dans le verbe // Bull. Soc. Ling. Paris. 1946. T. 43, fasc. 1, N 126. P. 1—12. Пер.: *Бенвенист Э.* Общая лингвистика. М., 1974. С. 259—269.
Бенвенист 1956 — *Benveniste É.* La nature des pronoms // For Roman Jakobson: Essays on the Occasion of His Sixtieth Birthday. The Hague, 1956. P. 34—37. Пер.: *Бенвенист Э.* Общая лингвистика. М., 1974. С. 285—291.
Бенвенист 1958 — *Benveniste É.* De la subjectivité dans le langage // J. psychol. norm. et pathol. 1958. N 3. P. 258—265. Пер.: *Бенвенист Э.* Общая лингвистика. М., 1974. С. 292—300.
Бенвенист 1967 — *Benveniste E.* La forme et le sens dans le langage // Le langage. II. Actes du XIII[e] Congr. Soc. philos. langue française. Neuchâtel, 1967. P. 27—40.
Бенвенист 1969 — *Benveniste É.* Sémiologie de la langue // Semiotica. 1969. Vol. 1, N 1. P. 1—12; N 2. P. 127—135. Пер.: *Бенвенист Э.* Общая лингвистика. М., 1974. С. 69—89.
Бенн 1956 — *Benn G.* Probleme der Lyrik. 4. Aufl. Wiesbaden, 1956.
Берков 1934 — *Берков П.* «Опояз» // Лит. энциклопедия. 1934. Т. 8. Стб. 307.
Берков 1936 — *Берков П. Н.* Ломоносов и литературная полемика его времени, 1750—1765. М.; Л., 1936.
Берков 1937 — *Берков П. Н.* Ломоносов и проблема русского литературного языка в 1740 годах // Изв. АН СССР. Отд-ние обществ. наук. 1937. № 1. С. 201—234.
Берков 1949 — *Берков П. Н.* О языке русской комедии XVIII века // Изв. АН СССР. Отд-ние лит. и яз. 1949. Т. VIII, вып. 1. С. 39—49.
Берковский 1985 — *Берковский Н. Я.* Велимир Хлебников [1942—1946] // Берковский Н. О русской литературе. Л., 1985. С. 340—376.
Бернштейн 1927 — *Бернштейн С. И.* Стих и декламация // Русская речь. Новая серия. Л., 1927. [Вып.] I. С. 7—41.
Бернштейн 1963 — *Бернштейн С. Б.* К изучению истории болгарского литературного языка // Вопросы теории и истории языка. Л., 1963. С. 34—41.
Бернштейн 1978 — *Бернштейн С. И.* О коммуникативности поэзии [1924]: Публикация и вступительная статья В. Д. Левина // Slav. hierosolymitana. 1978. Vol. III. P. 380—383.
Берри 1958 — *Berry F.* Poets' Grammar: Person, Time and Mood in Poetry. L., 1958.
Бестужев-Марлинский 1981 — *Бестужев-Марлинский А. А.* Сочинения: В 2 т. М., 1981. Т. 2.
Бибихин 1978 — *Бибихин В. В.* Принцип внутренней формы и редукционизм в семантических исследованиях // Языковая практика и теория языка. М., 1978. Вып. 2. С. 52—69.
Благой 1925 — *Благой Д.* Технология языка // Журналист. 1925. № 10 (26). С. 70—71. — Рец. на кн.: Винокур Г. Культура языка: Очерки лингвистической технологии. М., 1925.
Бобров 1915 — *Бобров С.* Новое о стихосложении А. С. Пушкина. М., 1915.
Бобров 1916 — *Бобров С.* Записки Стихотворца. М., 1916.
Бобров 1923 — *Бобров С.* [Рецензия] // Леф. 1923. № 2. С. 156—157. — Рец. на кн.: Белый А. Глоссалолия: Поэма о звуке. Берлин, 1922.

Бобров 1924 — *Бобров С.* [Рецензия] // Печать и революция. 1924. Кн. 4. С. 264—269. — Рец. на кн.: Томашевский Б. В. Русское стихосложение: Метрика. Пг., 1923; Шенгели Г. Трактат о русском стихе. Ч. 1. Органическая метрика. 2-е изд., перераб. М.; Пг., 1923; Он же. Практическое стиховедение. М., 1923.

Бобров 1925 — *Бобров С.* [Рецензия] // Печать и революция. 1925. Кн. 1. С. 269. — Рец. на кн.: Очерки по поэтике Пушкина. Берлин, 1923.

Богатырев 1929 — *Bogatyrev P.* Actes magiques, rites et croyances en Russe subcarpathique. P., 1929. Пер.: *Богатырев П. Г.* Вопросы теории народного искусства. М., 1971. С. 167—296.

Богатырев 1937 — *Bogatyrev P.* Funkcie kroja na Moravskom Slovensku. Turčiansky Sv. Martin, 1937. Пер.: *Богатырев П. Г.* Вопросы теории народного искусства. М., 1971. С. 297—366.

Богатырев 1938 — *Bogatyrev P.* Znaky divadelní // Slovo a slovesnost. 1938. Roč. IV, N 3. S. 138—149. Пер.: Учен. зап. Тарт. ун-та. 1975. Вып. 365. С. 7—21.

Бодуэн де Куртенэ 1914 — *Бодуэн-де-Куртенэ И.* Слово и «слово» // Отклики. 1914. № 7. С. 4.

Бойко 1982 — *Бойко Н.* О лингвистической природе категории «образа автора» // Stud. rossica posnan. 1982. Z. XVI. S. 3—12.

Бонди 1935 — *Бонди С.* Тредиаковский, Ломоносов, Сумароков // Тредиаковский. Стихотворения. Л., 1935. С. 5—113.

Бонди 1977 — *Бонди С. М.* О ритме // Контекст — 1976: Лит.-теорет. исследования. М., 1977. С. 100—129.

Бонди 1978а — *Бонди С. М.* Народный стих у Пушкина [1945] // Бонди С. О Пушкине. М., 1978. С. 372—441.

Бонди 1978б — *Бонди С. М.* Пушкин и русский гекзаметр [1943] // Там же. С. 310—371.

Борисова 1986 — *Борисова М. Б.* Смысловая осложненность слова-лейтмотива в комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума» // Типы текста и специфика функционирования языковых средств. Куйбышев, 1986. С. 77—83.

Борунова 1986 — *Борунова С. Н.* Фрагмент орфоэпического портрета Ивана Михайловича Москвина // Русское сценическое произношение. М., 1986. С. 131—143.

Бострём Крукенберг 1979 — *Boström Kruckenberg A.* Roman Jakobsons poetik: Studier i dess teori och praktik. Uppsala, 1979.

Бочаров 1967 — *Бочаров С.* «Форма плана»: (Некоторые вопр. поэтики Пушкина) // Вопр. лит. 1967. № 12. С. 115—136.

Брагинская 1978 — *Брагинская Н. В.* Комментарий // Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. М., 1978. С. 532—566.

Бранг 1967 — *Brang P.* Zur sprachschöpferischen Leistung von E. A. Baratynskij // Festschrift für Margarete Woltner 70. Geburtstag. Heidelberg, 1967. S. 23—38.

Брауэр 1952 — *Brouwer L. E. J.* Historical Background, Principles, and Methods of Intuitionism // S. Afr. J. of Sci. 1952. Vol. 49, N 3/4. P. 139—146.

Брёкман 1971 — *Broekman J. M.* Strukturalismus: Moskau—Prag—Paris. München, 1971.

Брик 1920 — *Брик О. М.* [Рецензия] // Пролет. культура. 1920. № 13/14. С. 102—104. — Рец. на кн.: Брюсов В. Краткий курс науки о стихе. Ч. 1. Частная метрика и ритмика русского стиха. М., 1919.

Брик 1927 — *Брик О. М.* Ритм и синтаксис // Новый леф. 1927. № 3. С. 15—20; № 4. С. 23—29; № 5. С. 32—37; № 6. С. 33—39.

Брюсов 1913 — *Брюсов В.* Новые течения в русской поэзии: Футуристы // Рус. мысль. 1913. Март. С. 124—133.

Брюсов 1919 — *Брюсов В.* Краткий курс науки о стихе. Ч. 1. Частная метрика и ритмика русского языка. М., 1919.

Брюсов 1924 — *Брюсов В.* О рифме // Печать и революция. 1924. Кн. 1. С. 114—123. — Рец. на кн.: Жирмунский В. Рифма, ее история и теория. Пб., 1923.

Будде 1898—1899 — *Будде Е.* Несколько заметок из истории русского языка: (По поводу академического издания сочинений Ломоносова с примечаниями М. И. Сухомлинова) // Журн. М-ва нар. просвещения. 1898. Ч. CCCXVI, март. С. 150—176; 1899. Ч. CCCXXIII, май. С. 74—101.

Будилович 1869 — *Будилович А.* Об ученой деятельности Ломоносова по естествоведению и филологии // Там же. 1869. Ч. CXLIV, авг. Отд. наук. С. 272—333; Ч. CXLV, сент. Отд. наук. С. 48—106.

Булаховский 1941 — *Булаховский Л. А.* Русский литературный язык первой половины XIX века. Т. 1. Лексика и общие замечания о слоге. Киев, 1941.

Булыгина 1964 — *Булыгина Т. В.* Пражская лингвистическая школа // Основные направления структурализма. М., 1964. С. 46—126.

Булыгина, Шмелев 1982 — *Булыгина Т. В., Шмелев А. Д.* Диалогические функции некоторых типов вопросительных предложений // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1982. Т. 41, № 4. С. 314—326.

Бурлюк 1920 — *Бурлюк Д.* От лаборатории к улице: (Эволюция футуризма) // Творчество. 1920. № 2. С. 22—25.

Буслаев 1867 — *Буслаев Ф.* О преподавании отечественного языка. 2-е изд. М., 1867.

Бухштаб 1973 — *Бухштаб Б. Я.* Об основах и типах русского стиха // Intern. J. Slav. Ling. and Poetics. 1973. Vol. XVI. P. 96—118.

Валесио 1974 — *Valesio P.* Paronomasia and the Articulation of Phonological Rules // Proc. XI Intern. Congr. Linguists. Bologna, 1974. Vol. II. P. 1005—1015.

Вальцель 1912 — *Walzel O.* Leben, Erleben und Dichten. Leipzig, 1912.

Вальцель 1916 — *Walzel O.* Schicksale des lyrischen Ichs // Des literarische Echo. 1916. Jg. 18, H. 10. Sp. 593—600; H. 11. Sp. 676—683.

Валюсинская 1979 — *Валюсинская З. В.* Вопросы изучения диалога в работах советских лингвистов // Синтаксис текста. М., 1979. С. 299—313.

Вейдле 1980 — *Вейдле В.* Эмбриология поэзии: Введение в фоносемантику поэтической речи. Париж, 1980.

Векслер 1919 — *Векслер А.* Маски // Жизнь искусства. 1919. 11 нояб., № 289. С. 1.

Венгеров 1915 — *Венгеров С.* Критико-биографический словарь русских писателей и ученых: (От начала русской образованности до наших дней). 2-е изд., перераб. Т. I. (Вып. 1/3). Предварительный список русских писателей и ученых и первые о них справки: (Аарон — Куликов). Пг., 1915.

Венгров 1962 — *Венгров Л. М.* О ломоносовской теории трех штилей // Наук. зап. Житомир. ун-ту. 1962. Т. XVIII. С. 97—120.

Верье 1909 — *Verrier P.* Essai sur les principes de la métrique anglaise. P. 1. Métrique auditive. P., 1909.

Веселовский 1894 — *Веселовский А.* Из введения в историческую поэтику: (Вопросы и ответы) // Журн. М-ва нар. просвещения. 1894. Ч. CCXCIII, май. С. 21—42.

Вестстейн 1979 — *Weststeijn W. G.* A. A. Potebnja and Russian Symbolism // Russ. Lit. 1979. Vol. VII, N V. P. 443—464.

Вестстейн 1983 — *Weststeijn W. G.* Velimir Chlebnikov and the Development of Poetical Language in Russian Symbolism and Futurism. Amsterdam, 1983.

Вестстейн 1986 — *Weststeijn W. G.* The Role of the «I» in Chlebnikov's Poetry: (On the Typology of the Lyrical Subject) // Velimir Chlebnikov (1885—1922): Myth and Reality. Amsterdam, 1986. P. 217—238.

Вестстейн 1988 — *Weststeijn W. G.* Лирический субъект в поэзии русского авангарда // Russ. Lit. 1988. Vol. XXIV, N II. P. 235—258.

Викери 1973 — *Vickery W. N.* «Воспоминания в Царском Селе» (1814) и «Памятник»: К вопросу о строфике // Slavic Poetics. The Hague; Paris, 1973. P. 485—497.

Виндельбанд 1894 — *Windelband W.* Geschichte und Naturwissenschaft. Strassburg, 1894.

Виноградов 1921 — *Виноградов В.* Гоголь и Достоевский // Жизнь искусства. 1921. 30 авг., № 806. С. 6. — Рец. на кн.: Тынянов Ю. Достоевский и Гоголь: (К теории пародии). Пг., 1921.

Виноградов 1922а — *Виноградов В.* О символике А. Ахматовой: (Отрывки из работы по символике поэтической речи) // Литературная мысль: Альманах. Пг., 1922. [Вып.] I. С. 91—138.

Виноградов 1922б — *Виноградов В.* [Рецензия] // Библиогр. листы Рус. библиол. о-ва. 1922. № 1. С. 17—18. — Рец. на кн.: Жирмунский В. Композиция лирических стихотворений. Пб., 1921.

Виноградов 1922в — *Виноградов В.* [Рецензия] // Библиогр. листы Рус. библиол. о-ва. 1922. № 3. С. 14. — Рец. на кн.: Якобсон Р. Новейшая русская поэзия: Набросок первый. Прага, 1921.
Виноградов 1923 — *Виноградов В.* О задачах стилистики: Наблюдения над стилем Жития протопопа Аввакума // Русская речь. Пг., 1923. [Вып.] I. С. 195—293.
Виноградов 1924 — *Виноградов В.* Сюжет и архитектоника романа Достоевского «Бедные люди» в связи с вопросом о поэтике натуральной школы // Творческий путь Достоевского. Л., 1924. С. 49—103.
Виноградов 1925 — *Виноградов В. В.* О поэзии Анны Ахматовой: (Стилистические наброски). Л., 1925.
Виноградов 1926 — *Виноградов В. В.* Проблема сказа в стилистике // Поэтика: Временник Отд. словесных искусств Гос. ин-та истории искусств. Л., 1926. [Вып.] I. С. 24—40.
Виноградов 1927 — *Виноградов В. В.* К построению теории поэтического языка: Учение о системах речи литературных произведений // Там же. Л., 1927. [Вып.] III. С. 5—24.
Виноградов 1930 — *Виноградов В. В.* О художественной прозе. М.; Л., 1930.
Виноградов 1934 — *Виноградов В. В.* Очерки по истории русского литературного языка XVII—XIX вв. М., 1934.
Виноградов 1935 — *Виноградов В. В.* Язык Пушкина: Пушкин и история русского литературного языка. М.; Л., 1935.
Виноградов 1936 — *Виноградов В. В.* Стиль «Пиковой дамы» // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии. М.; Л., 1936. [Вып.] 2. С. 74—147.
Виноградов 1937 — *Виноградов В. В.* Пушкин и русский язык // Вестн. АН СССР. 1937. № 2/3. С. 79—87.
Виноградов 1938 — *Виноградов В. В.* Очерки по истории русского литературного языка XVII—XIX вв. 2-е изд. М., 1938.
Виноградов 1940 — *Виноградов В. В.* Основные этапы истории русского языка (Статья первая) // Рус. яз. в шк. 1940. № 3. С. 1—15.
Виноградов 1941 — *Виноградов В. В.* Стиль Пушкина. М., 1941.
Виноградов 1946 — *Виноградов В. В.* О задачах истории русского литературного языка, преимущественно XVII—XIX вв. // Изв. АН СССР. Отд-ние лит. и яз. 1946. Т. V, вып. 3. С. 223—238.
Виноградов 1949а — *Виноградов В. В.* Из наблюдений над языком и стилем И. И. Дмитриева // Материалы и исследования по истории русского литературного языка. М.; Л., 1949. Т. I. С. 161—278.
Виноградов 1949б — *Виноградов В. В.* А. С. Пушкин — основоположник русского литературного языка // Изв. АН СССР. Отд-ние лит. и яз. 1949. Т. VIII, вып. 3. С. 187—215.
Виноградов 1955а — *Виноградов В. В.* О понятии «стиля языка»: (применительно к истории русского литературного языка) // Там же. 1955. Т. XIV, вып. 4. С. 305—320.
Виноградов 1955б — *Виноградов В. В.* Проблема исторического взаимодействия литературного языка и языка художественной литературы // Вопр. языкознания. 1955. № 4. С. 3—34.
Виноградов 1956 — *Виноградов В. В.* Вопросы образования русского национального литературного языка // Там же. 1956. № 1. С. 3—25.
Виноградов 1959 — *Виноградов В. В.* О языке художественной литературы. М., 1959.
Виноградов 1962 — *Виноградов В. В.* Поэтика в ее отношении к лингвистике и теории литературы // Вопр. языкознания. 1962. № 5. С. 3—23.
Виноградов 1963 — *Виноградов В. В.* Проблемы стилистики русского языка в трудах М. В. Ломоносова // Виноградов В. В. Стилистика; Теория поэтической речи; Поэтика. М., 1963. С. 211—234.
Виноградов 1964 — *Виноградов В. В.* Проблемы культуры речи и некоторые задачи русского языкознания // Вопр. языкознания. 1964. № 3. С. 3—18.
Виноградов 1966 — *Виноградов В. В.* Стиль и композиция первой главы «Евгения Онегина» // Рус. яз. в шк. 1966. № 4. С. 3—21.
Виноградов 1975 — *Виноградов В. В.* Из истории изучения поэтики (20-е годы) // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1975. Т. 34, № 3. С. 259—272.

Винокур 1953 — *Винокур Т. Г.* О некоторых синтаксических особенностях диалогической речи в современном русском языке: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1953.
Винокур 1974 — *Винокур Т. Г.* К вопросу о норме в художественной речи // Синтаксис и норма. М., 1974. С. 267—282.
Вишневский 1984 — *Вишневский К. Д.* Балладная строфа // Поэтика и стиховедение. Рязань, 1984. С. 10—29.
Вишневский 1985 — *Вишневский К. Д.* Экспрессивный ореол пятистопного хорея // Русское стихосложение: Традиции и проблемы развития. М., 1985. С.94—113.
Власов 1959 — *Власов А. К.* Язык произведений Г. Р. Державина // Учен. зап. Тадж. ун-та. 1959. Т. XIX. С. 133—148.
Волков 1927 — *Волков Н. Н.* Что такое метафора // Художественная форма. М., 1927. С. 81—124.
Волков 1928 — *Волков Н. Н.* Значение понятия «изображение» для теории живописи // Искусство. 1928. Т. IV, кн. 3/4. С. 191—198. — Рец. на ст.: Theodor K. Die Darstellung auf der Fläche // Zschrift Ästh. und allgemeine Kunstwiss. 1920. Bd. XV, H. 2. S. 129—164.
Волкова 1964 — *Волкова Л. П.* Антропонимика пьес А. С. Грибоедова и ее особенности // Тези доповідей XX наук. сесії Чернівец. ун-ту. Секція філол. наук. Чернівці, 1964. С. 83—85.
Волкова 1976 — *Волкова Л. П.* Имя героя комедии: (А. С. Грибоедов) // Вопр. рус. лит. 1976. Вып. 2 (28). С. 76—83.
Волошинов 1926 — *Волошинов В.* Слово в жизни и слово в поэзии: К вопросам социологической поэтики // Звезда. 1926. № 6. С. 244—267.
Волошинов 1927 — *Волошинов В. Н.* Фрейдизм: Крит. очерк. М.; Л., 1927.
Волошинов 1929 — *Волошинов В. Н.* Марксизм и философия языка: Основные проблемы социологического метода в науке о языке. Л., 1929.
Волошинов 1930 — *Волошинов В. Н.* Конструкция высказывания // Лит. учеба. 1930. № 3. С. 65—87.
Вомперский 1970 — *Вомперский В. П.* Стилистическое учение Ломоносова и теория трех стилей. М., 1970.
Воробьев 1967 — *Воробьев В. П.* Путь А. С. Пушкина к языку художественной прозы // Исследования и статьи по русскому языку. Волгоград, 1967. С. 52—64.
Воронин 1980 — *Воронин С. В.* Основы фоносемантики: Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. Л., 1980.
Воронин 1982 — *Воронин С. В.* Основы фоносемантики. Л., 1982.
Ворт 1974 — *Worth D. S.* Slavonisms in *Uloženie* of 1649 // Russ. Ling. 1974. Vol. 1, N 3/4. P. 225—249.
Ворт 1975а — *Worth D. S.* Was There a «Literary Language» in Kievan Rus'? // Russ. Rev. 1975. Vol. 34, N 1. P. 1—9.
Ворт 1975б — *Уорт Д.* О языке русского права // Вопр. языкознания. 1975. № 2. С. 68—75.
Ворт 1984а — *Worth D. S.* Incipits in the Novgorod Birchbark Letters // Semiosis: Semiotics and the History of Culture. University of Michigan, 1984. P. 320—332.
Ворт 1984б — *Worth D. S.* Toward a Social History of Russian // Medieval Russian Culture. Berkeley; Los Angeles; L., 1984. P. 227—246.
Врoон 1983 — *Vroon R.* Velimir Xlebnikov's Shorter Poems: A Key to the Coinages. Ann Arbor, 1983.
Вундерли 1981 — *Wunderly P.* Saussure und die «signification» // Logos semantikos. Vol. I. Geschichte der Sprachphilosophie und der Sprachwissenschaft. B.; New York; Madrid, 1981. S. 267—284.
Выгодский 1922 — *Выгодский Д.* Велемир I: [Некролог] // Москва. 1922. № 6. С. 14—15.
Выготский 1934 — *Выготский Л. С.* Мышление и речь: Психологические исследования. М.; Л., 1934.
Выготский 1968 — *Выготский Л. С.* Психология искусства. 2-е изд. М., 1968.
Вьель 1984 — *Viel M.* La notion de «marqué» chez Trubetzkoy et Jakobson: Un épisode de l'histoire de la pensée structurale. Lille; P., 1984.

Вяземский 1882—1884 — *Вяземский П. А.* Полное собрание сочинений. СПб., 1882. Т. VII; 1883. Т. VIII; 1884. Т. IX.
Гавранек, Якобсон, Матезиус, Мукаржовский 1929 — *Havránek B., Jakobson R., Mathesius V., Mukařovský J.* Thèses // Travaux du Cercle Linguistique de Prague. [T.] 1. Mélanges linguistiques dédiés au Ier Congr. philol. slaves. Prague, 1929. P. 5—29. Пер.: Пражский лингвистический кружок. М., 1967. С. 17—41.
Газов-Гинзберг 1965 — *Газов-Гинзберг А. М.* Был ли язык изобразителен в своих истоках? (Свидетельство прасемитского запаса корней). М., 1965.
Газов-Гинзберг 1974 — *Газов-Гинзберг А. М.* Символизм прасемитской флексии: О безусловной мотивированности знака. М., 1974.
Гамкрелидзе 1972 — *Гамкрелидзе Т. В.* К проблеме «произвольности» языкового знака // Вопр. языкознания. 1972. № 6. С. 33—39.
Гаспаров 1969 — *Гаспаров М. Л.* Работы Б. И. Ярхо по теории литературы // Учен. зап. Тарт. ун-та. 1969. Вып. 236. С. 504—514.
Гаспаров 1973 — *Гаспаров М. Л.* К семантике дактилической рифмы в русском хорее // Slavic Poetics. The Hague; Paris, 1973. P. 143—150.
Гаспаров 1974 — *Гаспаров М. Л.* Современный русский стих: Метрика и ритмика. М., 1974.
Гаспаров 1976а — *Гаспаров М. Л.* Метр и смысл: К семантике русского трехстопного хорея // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1976. Т. 35, № 4. С. 357—366.
Гаспаров 1976б — *Гаспаров М. Л.* Строфика нестрофического ямба в русской поэзии XIX в. // Проблемы стиховедения. Ереван, 1976. С. 9—40.
Гаспаров 1979а — *Гаспаров М. Л.* М. М. Бахтин в русской культуре XX в. // Вторичные моделирующие системы. Тарту, 1979. С. 111—114.
Гаспаров 1979б — *Гаспаров М. Л.* Семантический ореол метра: (К семантике русского трехстопного ямба) // Лингвистика и поэтика. М., 1979. С. 282—308.
Гаспаров 1981а — *Гаспаров М. Л.* Итальянский стих: силлабика или силлаботоника? (Опыт использования вероятностных моделей в сравнительном стиховедении) // Проблемы структурной лингвистики, 1978. М., 1981. С. 199—218.
Гаспаров 1981б — *Гаспаров М. Л.* Ритм и синтаксис: происхождение «лесенки» Маяковского // Проблемы структурной лингвистики, 1979. М., 1981. С. 148—168.
Гаспаров 1984а — *Гаспаров М. Л.* Очерк истории русского стиха: Метрика; Ритмика; Рифма; Строфика. М., 1984.
Гаспаров 1984б — *Гаспаров М. Л.* Предисловие к публикации [статьи Б. И. Ярхо «Соотношение форм в русской частушке»] // Проблемы теории стиха. Л., 1984. С. 137—138.
Гаспаров 1984в — *Гаспаров М. Л.* Ритмический словарь и ритмико-синтаксические клише // Проблемы структурной лингвистики, 1982. М., 1984. С. 169—185.
Гаспаров 1984г — *Гаспаров М. Л.* Тынянов и проблема семантики метра // Тыняновский сборник: Первые Тыняновские чтения. Рига, 1984. С. 105—113.
Гаспаров 1985 — *Гаспаров М. Л.* «Рондо» А. К. Толстого // Анализ одного стихотворения. Л., 1985. С. 181—187.
Гаспаров 1986 — *Гаспаров М. Л.* Ритмико-синтаксическая формульность в русском 4-стопном ямбе // Проблемы структурной лингвистики, 1983. М., 1986. С. 181—199.
Гаспаров, Смирин 1986 — *Гаспаров М. Л., Смирин В. М.* «Евгений Онегин» и «Домик в Коломне»: пародия и самопародия у Пушкина // Тыняновский сборник: Вторые Тыняновские чтения. Рига, 1986. С. 254—264.
Гачев 1986 — *Гачев Г. Д.* Фонетика стихий: (платонизм в языкознании) // Балканы в контексте Средиземноморья: Проблемы реконструкции языка и культуры. М., 1986. С. 182—186.
Гельгардт 1971 — *Гельгардт Р. Р.* Рассуждение о диалогах и монологах: (К общей теории высказывания) // Сб. докл. и сообщ. Лингв. о-ва Калинин. пед. ин-та. 1971. [Т.] II, вып. 1. С. 28—153.
Герасимова 1970 — *Герасимова Т. П.* Пародия и ее место в литературной полемике Ломоносова и Сумарокова (1760—1763) // Учен. зап. Волгогр. пед. ин-та. 1970. Вып. 30. С. 148—160.
Гервер 1987 — *Гервер Л.* Музыкально-поэтические открытия Велемира Хлебникова // Сов. музыка. 1987. № 9. С. 102—111; № 10. С. 144.

Гершензон 1908 — *Гершензон М.* Северная любовь А. С. Пушкина // Вестн. Европы. 1908. Кн. 1. С. 275—302.
Гершензон 1923 — *Гершензон М.* Два очерка о Пушкине // Вопросы теории и психологии творчества. Харьков, 1923. Т. VIII. С. 65—76.
Гин 1985 — *Гин Я. И.* Грамматический род как категория поэтического языка: (на материале рус. яз.): Автореф. дис. . . . канд. филол. наук. Л., 1985.
Гин 1986 — *Гин Я. И.* О поэтике грамматических категорий // М. В. Ломоносов и русская культура. Тарту, 1986. С. 92—94.
Гин 1987 — *Гин Я. И.* О перспективах изучения поэтики диалога: (Коммуникативный статус малых жанров фольклора) // Научно-технический прогресс и развитие науки. Петрозаводск, 1987. С. 17—19.
Гин 1988 — *Гин Я. И.* О лирической коммуникации: (лингвопоэтический аспект) // Литературный процесс и проблемы литературной культуры: Материалы для обсуждения. Таллин, 1988. С. 95—97.
Гиндин 1977 — *Гиндин С. И.* Советская лингвистика текста: Некоторые проблемы и результаты (1948—1975) // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1977. Т. 36, № 4. С. 348—361.
Гиндин 1978 — *Гиндин С. И.* Общее и русское стиховедение: Систематический указатель литературы, изданной в СССР на русском языке с 1958 по 1974 гг. // Исследования по теории стиха. Л., 1978. С. 152—222.
Гиндин 1982 — *Гиндин С. И.* Структура стихотворной речи: Систематический указатель литературы по общему и русскому стиховедению, изданной в СССР на русском языке с 1958 г. Ч. II. 1974—1980. М., 1982. Вып. 1.
Гиндин 1986 — *Гиндин С. И.* Изобретение в «Риториках» М. В. Ломоносова как прикладная система построения целых текстов // М. В. Ломоносов и русская культура. Тарту, 1986. С. 88—91.
Гинзбург 1974 — *Гинзбург Л.* О лирике. 2-е изд., доп. Л., 1974.
Гинзбург 1981 — *Гинзбург Л.* Частное и общее в лирическом стихотворении // Вопр. лит. 1981. № 10. С. 152—175.
Гиршман 1971 — *Гиршман М. М.* Стих и смысл или стих как смысл? (Еще раз о смысловой выразительности стиха) // Там же. 1971. № 6. С. 198—202.
Гланц 1971 — *Гланц М.* О понятии внутренней формы слова в трудах А. А. Потебни // Вопросы философии и социологии. Л., 1971. Вып. III. С. 76—81.
Гоголь 1951 — *Гоголь Н. В.* Полное собрание сочинений. [Л.], 1951. Т. VI—VII.
Горнунг 1965 — *Горнунг Б. В.* Несколько соображений о понятии стиля и задачах стилистики // Проблемы современной филологии. М., 1965. С. 86—93.
Горнфельд 1922а — *Горнфельд А. Г.* Новые словечки и старые слова. Пб., 1922.
Горнфельд 1922б — *Горнфельд А.* Художественное слово и научная цифра: Критические заметки // Литературная мысль: Альманах. Пг., 1922. [Вып.] I. С. 163—170.
Горнфельд 1922в — *Г-д.* В. Хлебников: [Некролог] // Лит. зап. 1922. № 3. С. 13.
Горшков 1961 — *Горшков А. И.* О судьбе трех стилей русского литературного языка во второй половине 18 века // Учен. зап. Чит. пед. ин-та. 1961. Вып. 5. С. 3—25.
Гофман 1919 — *Гофман М. Л.* «Евгений Онегин» // Пушкин А. С. Евгений Онегин. Пб., 1919. С. 3—44.
Гофман 1922 — *Гофман М. Л.* Пушкин: Первая глава науки о Пушкине. Пб., 1922.
Гофман 1936 — *Гофман В.* Язык литературы: Очерки и этюды. Л., 1936.
Гофман 1937 — *Гофман В.* Язык символистов // Лит. наследство. М., 1937. [Т.] 27/28. С. 54—105.
Гранде 1971 — *Grande M.* Il problema della lingua poetica nella scuola di Praga // Nuova corrente. 1971. N 56. P. 375—395.
Греч 1838 — *Греч Н.* Литературные пояснения. СПб., 1838.
Греч 1840 — *Греч Н.* Чтения о Русском языке. СПб., 1840. Ч. 1—2.
Грибоедов 1969 — *Грибоедов А. С.* Горе от ума. М., 1969.
Григорьев 1963 — *Григорьев В. П.* Культура языка и языковая политика: (Вместо рецензии на книгу К. И. Чуковского) // Вопросы культуры речи. М., 1963. Вып. 4. С. 5—21.
Григорьев 1975 — *Григорьев В. П.* Паронимическая аттракция в русской поэзии XX в. // Сб. докл. и сообщ. Лингв. о-ва Калинин. ун-та. 1975. [Т.] V. С. 131—164.

Григорьев 1979 — *Григорьев В. П.* Поэтика слова: На материале русской советской поэзии. М., 1979.
Григорьев 1982а — *Григорьев В. П.* Лети, созвездье человечье...: (В. Хлебников-интерлингвист) // Учен. зап. Тарт. ун-та. 1982. Вып. 613. С. 153—166.
Григорьев 1982б — *Григорьев В. П.* Скорнение // Актуальные проблемы русского словообразования. Ташкент, 1982. С. 418—423.
Григорьев 1983 — *Григорьев В. П.* Грамматика идиостиля: В. Хлебников. М., 1983.
Григорьев 1986а — *Григорьев В. П.* К диалектике воображаемой филологии // Velimir Chlebnikov (1885—1922): Myth and Reality. Amsterdam, 1986. P. 317—330.
Григорьев 1986б — *Григорьев В. П.* Словотворчество и смежные проблемы языка поэта. М., 1986.
Григорьева 1953 — *Григорьева А. Д.* К истории местоимений *сей* и *оный* в русском литературном языке начала XIX в.: (*Сей* и *оный* у Пушкина) // Тр. Ин-та языкознания АН СССР. 1953. Т. II. С. 137—198.
Гроссман 1924 — *Гроссман Л.* Онегинская строфа // Пушкин. М., 1924. Сб. 1. С. 115—161.
Грот 1883 — *Грот Я. К.* Язык Державина // Державин. Соч. СПб., 1883. Т. 9. С. 333—355.
Грот 1899 — *Грот Я. К.* Труды. [Т.] II. Филологические разыскания. СПб., 1899.
Груздев 1921 — *Груздев И.* О маске как литературном приеме // Жизнь искусства. 1921. 4 окт., № 811. С. 6. — Рец. на кн.: Тынянов Ю. Достоевский и Гоголь: (К теории пародии). Пг., 1921.
Груздев 1922 — *Груздев И.* Лицо и маска // Серапионовы братья: Заграничный альманах. Берлин, 1922. С. 205—237.
Груздев 1923 — *Груздев И.* Русская поэзия в 1918—1923 гг.: (К эволюции поэтических школ) // Книга и революция. 1923. № 3 (27). С. 31—38.
Грюбель 1979 — *Grübel R.* Die FORSOCY (Formalisten — Soziologen): Entwürfe einer formalsoziologischen Methode in der sovetischen Literaturwissenschaft und Literaturkritik der 20er Jahre // Von der Revolution zum Schriftstellerkongreß: Entwicklungsstrukturen und Funktionsbestimmungen der russischen Literatur und Kultur zwischen 1917 und 1934. B., 1979. S. 120—157.
Губер 1927 — *Губер А.* Структура поэтического символа // Художественная форма. М., 1927. С. 125—155.
Гуковский 1927а — *Гуковский Г.* Из истории русской оды XVIII века: (Опыт истолкования пародии) // Поэтика: Временник Отд. словесных искусств Гос. ин-та истории искусств. Л., 1927. [Вып.] III. С. 129—147.
Гуковский 1927б — *Гуковский Г.* Русская поэзия XVIII века. Л., 1927.
Гуковский 1930 — *Гуковский Г.* Шкловский как историк литературы // Звезда. 1930. № 1. С. 191—216.
Гуковский 1941 — *Гуковский Г. А.* Сумароков и его литературно-общественное окружение // История русской литературы. М.; Л., 1941. Т. III. С. 349—420.
Гуковский 1946 — *Гуковский Г.* Очерки по истории русского реализма. Ч. I. Пушкин и русские романтики. Саратов, 1946.
Гуковский 1957 — *Гуковский Г. А.* Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1957.
Гуковский 1980 — *Гуковский Г. А.* К вопросу о творческом методе Блока [1946] // Лит. наследство. Т. 92. Александр Блок: Новые материалы и исследования. М., 1980. Кн. 1. С. 63—84.
Гумбольдт 1836 — *Humboldt W. von.* Ueber die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues und ihren Einfluß auf die geistige Entwickelung des Menschengeschlechts. B., 1836. Пер.: *Гумбольдт В. фон.* Избранные труды по языкознанию. М., 1984. С. 35—298.
Гумбольдт 1905 — *Humboldt W. von.* Ueber das vergleichende Sprachstudium im Beziehung auf die verschiedenen Epochen der Sprachentwicklung [1820] // Humboldt W. von. Gesammelte Schriften. Bd. IV. 1820—1822. B., 1905. S. 1—34. Пер.: *Гумбольдт В. фон.* Избранные труды по языкознанию. М., 1984. С. 307—323.
Гумецкая 1964 — *Humesky A.* Majakovskij and His Neologisms. N. Y., 1964.
Гуссерль 1901 — *Husserl E.* Logische Untersuchungen. Teil 2. Untersuchungen zur Phänomenologie und Theorie der Erkenntnis. Halle a. S., 1901.

Гутякулова 1970 — *Гутякулова В.* Художественное произведение и «слово» в трактовке А. А. Потебни // Вопросы истории и теории эстетики. М., 1970. Вып. 6. С. 110—120.
Гюнтер 1973 — *Günther H.* Marxismus und Formalismus // Marxismus und Formalismus: Dokumente einer literaturtheoretischen Kontroverse. München, 1973. S. 7—33.
Гюнтер 1987 — *Günther H.* Функция // Russ. Lit. 1987. Vol. XXI, N I. P. 59—68.
Гюнтер 1988 — *Günther H.* Вещь // Ibid. 1988. Vol. XXIV, N II. P. 151—160.
Давыдов 1985 — *Davydov S.* From «Dominant» to «Semantic Gesture»: A Link between Russian Formalism and Czech Structuralism // Russian Formalism: A Retrospective Glance. New Haven, 1985. P. 96—113.
Дабарс 1973 — *Dabars Z. D.* The Simile in the Poetry of Sumarokov, Karamzin, and Derzhavin // Russ. Lit. Triquart. 1973. N 7. P. 389—406.
Даль 1904 — *Даль В.* Пословицы русского народа. СПб.; М., 1904. Т. I—VIII.
Дамс 1978 — *Dahms G. H.* Funktionen der Askriptionen zum Sprechtext im russischen Drama von 1747 bis 1903: Eine Typologie. Bonn, 1978.
Дегтеревский 1922 — *Дегтеревский И.* Последние поиски в области методологии литературной критики // Жизнь. 1922. № 3. С. 171—178. — Рец. на кн.: Пиксанов Н. К. Грибоедов и Мольер: (Переоценка традиции). М., 1922; Жирмунский В. Валерий Брюсов и наследие Пушкина. Пб., 1922; Эйхенбаум Б. Молодой Толстой. Пб.; Берлин, 1922.
Дегтеревский 1955 — *Дегтеревский И. М.* О некоторых особенностях стиля «Евгения Онегина» Пушкина // Учен. зап. Моск. гор. пед. ин-та. 1955. Т. XLVIII. С. 193—239.
Дейкман 1966 — *Deikman A. J.* De-Automatization and the Mystic Experience // Psychiatry. 1966. Vol. 29, N 4. P. 324—338.
Дёринг-Смирнова, Смирнов 1980 — *Дёринг-Смирнова И. Р., Смирнов И. П.* «Исторический авангард» с точки зрения эволюции художественных систем // Russ. Lit. 1980. Vol. VIII, N V. P. 403—468.
Дерюгин 1979 — *Дерюгин А. А.* Родительный определительный в переводном романе В. К. Тредиаковского «Езда в остров любви» // Сопоставительно-семантические исследования русского языка. Воронеж, 1979. С. 95—101.
Дильтей 1907 — *Dilthey W.* Das Erlebnis und die Dichtung: Lessing; Goethe; Novalis; Hölderlin. 2. Aufl. Leipzig, 1907.
Дильтей 1924а — *Dilthey W.* Ideen über eine beschreibende und zergliedernde Psychologie [1894] // Dilthey W. Gesammelte Schriften. Bd. V. Die geistige Welt: Einleitung in die Philosophie des Lebens. Leipzig; B., 1924. S. 139—240. Пер.: *Дильтей В.* Описательная психология. М., 1924.
Дильтей 1924б — *Dilthey W.* [Über vergleichende Psychologie]: Beiträge zum Studium der Individualität [1895—1896] // Dilthey W. Gesammelte Schriften. Bd. V. Die geistige Welt: Einleitung in die Philosophie des Lebens. Leipzig; B., 1924. S. 241—316.
Дильтей 1927а — *Dilthey W.* Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften [1910] // Dilthey W. Gesammelte Schriften. Bd. VII. Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften. Leipzig; B., 1927. S. 77—188.
Дильтей 1927б — *Dilthey W.* Plan der Fortsetzung zum Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften [1910] // Ibid. S. 189—291.
Дложевский 1927 — *Дложевський С. С.* Проблема т. зв. «скорочених слів» в українській та російській мові // Зап. Одес. ін-ту народньої освіти. 1927. Т. I. С. 83—96.
Долгополов 1974 — *Долгополов Л.* Личность писателя, герой литературы и литературный процесс // Вопр. лит. 1974. № 2. С. 105—140.
Долежел, Гаузенблас 1961 — *Долежел Л., Гаузенблас К.* О соотношении поэтики и стилистики // Poetics. Poetyka. Поэтика. W-wa, 1961. P. 39—52.
Дорошевский 1933 — *Doroszewski W.* Quelques remarques sur les rapports de la sociologie et de la linguistique: Durkheim et F. de Saussure // Psychologie du langage. P., 1933. P. 82—91.
Дуганов 1976 — *Дуганов Р. В.* Проблема эпического в эстетике и поэтике Хлебникова // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1976. Т. 35, № 5. С. 426—439.
Дуглас 1975 — *Douglas C.* Views from the New World A. Kruchenykh and K. Malevich: Theory and Painting // Russ. Lit. Triquart. 1975. N 12. P. 353—370.

Дуденкова 1955 — *Дуденкова А. И.* Идейно-художественная борьба в русском классицизме (1740-х, 1750-х, начала 1760-х годов): Автореф. дис. . . . канд. филол. наук. Ужгород, 1955.
Дурново 1969 — *Дурново Н. Н.* Введение в историю русского языка. М., 1969.
Душечкина 1979 — *Душечкина И. В.* Своеобразие литературной борьбы середины XVIII века: (Критика — пародия — миф) // Учен. зап. Тарт. ун-та. 1979. Вып. 491. С. 13—34.
Душечкина, Тоддес, Чудаков 1980 — *Душечкина Е. В., Тоддес Е. А., Чудаков А. П.* Комментарии // Виноградов В. В. Избранные труды: О языке художественной прозы. М., 1980. С. 316—358.
Ельмслев 1953 — *Hjelmslev L.* Prolegomena to a Theory of Language. Baltimore, 1953. Пер.: Новое в лингвистике. М., 1960. Вып. I. С. 264—389.
Еремина 1972 — *Еремина Л. И.* Языковая маска и лицо: (по комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума») // Рус. речь. 1972. № 3. С. 3—13.
Ефимов 1960 — *Ефимов А. И.* О роли национальной художественной литературы в развитии русского литературного языка // Вопр. языкознания. 1960. № 2. С. 21—34.
Ефимов 1961 — *Ефимов А. И.* М. В. Ломоносов и русский язык. М., 1961.
Жинкин 1964 — *Жинкин Н. И.* О кодовых переходах во внутренней речи // Вопр. языкознания. 1964. № 6. С. 26—38.
Жинкин 1982 — *Жинкин Н. И.* Речь как проводник информации. М., 1982.
Жинкин 1985 — Неизданная работа Н. И. Жинкина по теории образа: (Публикация и вступительная статья С. И. Гиндина) // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1985. Т. 44, № 1. С. 72—82.
Жирмунский 1916 — *Жирмунский В.* Преодолевшие символизм // Рус. мысль. 1916. Кн. XII. С. 25—56 (2-й паг.).
Жирмунский 1919 — *Жирмунский В.* Задачи поэтики // Жизнь искусства. 1919. 9 дек., № 313. С. 1; 10 дек., № 314. С. 1; 11 дек., № 315. С. 2; 12 дек., № 316. С. 1; 13/14 дек., № 316/317. С. 2—3. — Рец. на кн.: Поэтика: Сборники по теории поэтического языка. Пг., 1919.
Жирмунский 1921а — *Жирмунский В.* Задачи поэтики // Начала. 1921. № 1. С. 51—81.
Жирмунский 1921б — *Жирмунский В.* Композиция лирических стихотворений. М., 1921.
Жирмунский 1921в — *Жирмунский В.* [Рецензия] // Начала. 1921. № 1. С. 213—215. — Рец. на. кн.: Якобсон Р. Новейшая русская поэзия: Набросок первый. Прага, 1921.
Жирмунский 1922а — *Жирмунский В.* Валерий Брюсов и наследие Пушкина. Пб., 1922.
Жирмунский 1922б — *Жирмунский В.* Мелодика стиха: (По поводу книги Б. М. Эйхенбаума «Мелодика стиха». Пб., 1921) // Мысль. 1922. № 3. С. 109—139.
Жирмунский 1923а — *Жирмунский В.* К вопросу о «формальном методе» // Вальцель О. Проблема формы в поэзии. Пб., 1923. С. 5—23.
Жирмунский 1923б — *Жирмунский В.* Рифма, ее история и теория. Пб., 1923.
Жирмунский 1924а — *Жирмунский В.* Байрон и Пушкин: Из истории романтической поэмы. Л., 1924.
Жирмунский 1924б — *Жирмунский В. М.* Задачи поэтики // Задачи и методы изучения искусств. Пб., 1924. С. 123—167.
Жирмунский 1925 — *Жирмунский В.* Введение в метрику: Теория стиха. Л., 1925.
Жирмунский 1928 — *Жирмунский В. М.* К вопросу о синтаксисе А. Ахматовой [1926] // Жирмунский В. Вопросы теории литературы. Л., 1928. С. 332—336.
Житецкий 1903 — *Житецкий П. И.* К истории литературной русской речи в XVIII в. // Изв. Отд-ния рус. яз. и словесности Имп. Акад. наук. 1903. Т. VIII, кн. 2. С. 1—51.
Зализняк 1967 — *Зализняк А. А.* Русское именное словоизменение. М., 1967.
Зализняк 1984 — *Зализняк А. А.* Наблюдения над берестяными грамотами // История русского языка в древнейший период. М., 1984. С. 36—153.
Зализняк 1986 — *Зализняк А. А.* Новгородские берестяные грамоты с лингвистической точки зрения // Янин В. Л., Зализняк А. А. Новгородские грамоты на бересте: (из раскопок 1977—1983 гг.); Комментарий и словоуказатель к бе-

рестяным грамотам: (из раскопок 1951—1983 гг.). М., 1986. С. 89—219.
Замятин 1923 — *Замятин Е.* Новая русская проза // Рус. искусство. 1923. № 2/3. С. 56—67.
Западов 1977 — *Западов В. А.* Функция цитат в художественной системе «Горя от ума» // А. С. Грибоедов: Творчество; Биография; Традиции. Л., 1977. С. 61—72.
Западов 1979 — *Западов А. В.* Поэты XVIII века: М. В. Ломоносов; Г. Р. Державин. М., 1979.
Звегинцев 1977 — *Звегинцев В. А.* О значениях и значимостях в поэзии // Замысел, труд, воплощение... М., 1977. С. 10—19.
Звегинцев 1978 — *Звегинцев В. А.* Функция и цель в лингвистической теории // Проблемы теоретической и экспериментальной лингвистики. М., 1978. С. 120—145.
Зееман 1984 — *Seeman K.-D.* Die Kommunikationsstruktur im lyrischen Gedicht // Text; Symbol; Weltmodell. München, 1984. S. 533—554.
Землякова, Погорельская 1983 — К истории выхода первого номера журнала «Леф»: (Протоколы заседания редколлегии): [Вступ. ст., публ. и коммент. О. Земляковой и Е. Погорельской] // Вопр. лит. 1983. № 7. С. 181—201.
Зигель 1981 — *Siegel H.* Sowjetische Literaturtheorie (1917—1940): Von der historisch-materialistischen zur marxistischen-leninistischen Literaturtheorie. Stuttgart, 1981.
Золян 1988 — *Золян С. Т.* «Я» поэтического текста: семантика и прагматика: (К проблеме лирического героя) // Тыняновский сборник: Третьи Тыняновские чтения. Рига, 1988. С. 24—28.
Зубатый 1984 — *Zubatý J.* O alliteraci v písních lotyšských a litevských // Sitzungsber. Kön. böhm. Ges. Wiss. Kl. Philos., Gesch. und Philol. 1894. S. 1—37, (3. Pag.).
Зусман 1910 — *Susman M.* Das Wesen der modernen deutschen Lyrik. Stuttgart, 1910.
Иванов 1973 — *Иванов Вяч. Вс.* Значение идей М. М. Бахтина о знаке, высказывании и диалоге для современной семиотики // Учен. зап. Тарт. ун-та. 1973. Вып. 308. С. 5—44.
Иванов 1974 — *Иванов В. В.* Категория времени в искусстве и культуре XX века // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л., 1974. С. 39—67.
Иванов 1976 — *Иванов В. В.* Очерки по истории семиотики в СССР. М., 1976.
Иванов 1978 — *Иванов Вяч. Вс.* Чет и нечет: Асимметрия мозга и знаковых систем. М., 1978.
Иванов 1979 — *Иванов Вяч. Вс.* Из наблюдений над одой XVIII века // Лингвистика и поэтика. М., 1979. С. 174—187.
Иванов 1984 — *Иванов В. В.* О становлении структурного метода в гуманитарных науках славянских стран и его развитие до 1939 г. // Историографические исследования по славяноведению и балканистике. М., 1984. С. 239—261.
Иванов 1985 — *Иванов Вяч. Вс.* Лингвистический путь Романа Якобсона // Якобсон Р. Избранные работы. М., 1985. С. 5—29.
Иванов 1986а — *Иванов Вяч. Вс.* Славянская пора в поэтическом языке и поэзии Хлебникова // Сов. славяноведение. 1986. № 3. С. 62—71.
Иванов 1986б — *Иванов Вяч. Вс.* Хлебников и наука // Пути в незнаемое: Писатели рассказывают о науке. М., 1986. Сб. 20. С. 382—440.
Иванов 1988 — *Иванов Вяч. Вс.* О лингвистических исследованиях П. А. Флоренского // Вопр. языкознания. 1988. № 6. С. 69—87.
Иванов, Топоров 1975 — *Иванов В. В., Топоров В. Н.* Инвариант и трансформации в мифологических и фольклорных текстах // Типологические исследования по фольклору. М., 1975. С. 44—76.
Иванов, Топоров 1977 — *Иванов В. В., Топоров В. Н.* Вклад Р. О. Якобсона в славянские и индоевропейские фольклорные и мифологические исследования // Roman Jakobson: Echoes of His Scholarschip. Lisse, 1977. P. 163—184.
Иванова-Янковская 1958 — *Иванова-Янковская Е. А.* Стилистические нормы русского языка в «Российской грамматике» М. В. Ломоносова // Учен. зап. Омск. пед. ин-та. 1958. Вып. 11. С. 301—338.
Иванчикова 1985 — *Иванчикова Е. А.* Категория «образа автора» в научном

творчестве В. В. Виноградова // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1985. Т. 44, № 2. С. 123—134.
Иваск 1976 — *Ivask G.* Russian Modernist Poets and the Mystic Sectarians // Russian Modernism: Culture and the Avant-Garde, 1900—1930. Ithaca; L., 1976. P. 85—106.
Ивин 1987 — *Ивин А. А.* Ценности в научном познании // Логика научного познания: Актуальные проблемы. М., 1987. С. 230—258.
Ивлев 1983 — *Ивлев Д. Д.* Путь к Пушкину...: (Из исканий советской филологической науки 20-х годов) // Проблемы пушкиноведения. Рига, 1983. С. 115—125.
Ильин 1983 — *Ильин И. А.* Неосуществленное в искусстве как проблема [1950-е годы] // Ильин И. А. История искусства и эстетика. М., 1983.
Ильинская 1941 — *Ильинская И. С.* Управление как проблема лексики и грамматики // Учен. зап. Моск. гор. пед. ин-та. 1941. Т. V. С. 62—97.
Ильинская 1946 — *Ильинская И.* О языке писем Грибоедова // Лит. наследство. [Т.] 47/48. А. С. Грибоедов. М., 1946. С. 285—296.
Ильинская 1970 — *Ильинская И. С.* Лексика стихотворной речи Пушкина: «Высокие» и поэтические славянизмы. М., 1970.
Ильинская, Сидоров 1955 — *Ильинская И. С., Сидоров В. Н.* О сценическом произношении в московских театрах: (По материалам сезона 1951/52 г.) // Вопросы культуры речи. М., 1955. [Вып.] 1. С. 143—171.
Илюшин 1974 — *Илюшин А. А.* Заметки о поэтике и стиле комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума» // Рус. яз. в шк. 1974. № 6. С. 58—63.
Илюшин 1977 — *Илюшин А. А.* К истории Онегинской строфы // Замысел, труд, воплощение... М., 1977. С. 92—100.
Илюшин 1986 — *Илюшин А. А.* О внутренних рифмах и слоговых созвучиях в стихе // Рус. яз. в шк. 1986. № 6. С. 50—54.
Импости 1981 — *Imposti G.* Poetica e teoria della lingua in Velimir Chlebnikov: *Samovitoe slovo* e *zaum'* // Studi ital. ling. teor. ed appl. 1981. A. X, N 1/2/3. P. 105—140.
Ионова 1988 — *Ионова И. А.* Морфология поэтической речи. Кишинев, 1988.
Исаченко 1958 — *Исаченко А. В.* Какова специфика литературного двуязычия в истории славянских народов? // Вопр. языкознания. 1958. № 3. С. 42—45.
Исаченко 1962 — *Исаченко А. В.* Термин-описание или термин-название? // Славянска лингвистична терминология. София, 1962. [Кн.] I. С. 19—25.
Исаченко 1963 — *Исаченко А. В.* К вопросу о периодизации истории русского языка // Вопросы теории и истории языка. Л., 1963. С. 149—158.
Исаченко 1968 — *Исаченко А. В.* Ломоносов и теория стилей // Českosl. rusistika. 1968. Roč. XIII, N 3. S. 147—150.
Исаченко 1978 — *Исаченко А. В.* Когда сформировался русский литературный язык? // Wien. slav. Jb. 1978. Bd. XXIV. S. 124—136.
Исаченко 1980 — *Issatschenko A.* Geschichte der russischen Sprache. Bd. 1. Von der Anfängen bis zum Ende des 17. Jahrhunderts. Heidelberg, 1980.
Кадлубовский 1908 — *Кадлубовский А. П.* Об источниках Ломоносовского учения о трех стилях // Почесть: Сб. ст. по славяноведению, посвящ. памяти проф. М. С. Дринова. Харьков, 1908. С. 83—89.
Каменев 1930 — *Каменев В. Н.* Язык комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума» // Науч. тр. Индустр.-пед. ин-та им. К. Либкнехта. Сер. соц.-эк. 1930. Вып. 12. С. 1—26.
Кандаурова 1954 — *Кандаурова Т. Н.* М. В. Ломоносов — основоположник вопросов грамматической стилистики русского языка // Учен. зап. Моск. гор. пед. ин-та. 1954. Т. XXXIII. С. 185—194.
Кандаурова 1967 — *Кандаурова Т. Н.* Восточнославянские полногласные варианты слов в оригинальном русском Житии Феодосия Печерского // Учен. зап. Моск. гос. пед. ин-та. 1967. № 264. С. 391—417.
Карамзин 1820 — *Карамзин.* Сочинения. М., 1820. Т. 7.
Карский 1899 — *Карский Е. Ф.* О влиянии поэтической деятельности А. С. Пушкина на развитие русского литературного языка // Рус. филол. вестн. 1899. Т. XLII, № 3/4. С. 195—230.
Карский 1912 — *Карский Е.* Значение М. В. Ломоносова в развитии русского литературного языка // Там же. 1912. Т. LXVII, № 1/2. С. 65—80.

Карцевский 1923 — *Карцевский С. И.* Язык, война и революция. Берлин, 1923.
Карцевский 1927 — *Karcevsky S.* Système du verbe russe: Essai de linguistique synchronique. Prague, 1927.
Карцевский 1929 — *Karcevskij S.* Du dualisme asymétrique de signe linguistique // Travaux du Cercle Linguistique de Prague. [T.] 1. Mélanges linguistiques dédiés au I[er] Congr. philol. slaves. Prague, 1929. P. 88—93. Пер.: *Звегинцев В. А.* История языкознания XIX—XX веков в очерках и извлечениях. М., 1965. Ч. II. С. 85—90.
Катанян 1985 — *Катанян В.* Маяковский: Хроника жизни и деятельности. 5-е изд., доп. М., 1985.
Катенин 1981 — *Катенин П. А.* Размышления и разборы. М., 1981.
Кацнельсон 1985 — *Кацнельсон С. Д.* Теоретико-грамматическая концепция А. А. Потебни // Грамматические концепции в языкознании XIX века. Л., 1985. С. 59—78.
Качурин, Шнеерсон 1959 — *Качурин М. Г., Шнеерсон М. А.* Изучение языка писателей XVIII—начала XIX веков в средней школе. М., 1959.
Кашин 1930 — *Кашин П. Н.* О стихотворении «С Гомером долго ты беседовал один. . .»: (По вопр. ст. Н. Ф. Бельчикова «Пушкин и Гнедич в 1832 году») // Пушкин. М.; Л., 1930. Сб. 2. С. 201—204.
Кевелсон 1977 — *Kevelson R.* Reversals and Recognitions: Peirce and Mukařovský on the Art of Conversation // Semiotica. 1977. Vol. 19, N 3/4. P. 281—320.
Кевелсон 1980 — *Kevelson R.* Semiotics and the Art of Conversation // Ibid. 1980. Vol. 32, N 1/2. P. 53—80.
Кибардина 1985 — *Кибардина С. М.* К истокам теории валентности в немецком языкознании XIX века // Грамматические концепции в языкознании XIX века. Л., 1985. С. 181—209.
Кипарски 1983 — *Kiparsky P.* The Grammar of Poetry // Roman Jakobson: What He Taught Us. Columbus (Ohio), 1983. P. 20—29.
Киселева 1983 — *Киселева Л. Н.* К языковой позиции «старших архаистов»: (С. Н. Глинка, Е. Н. Станевич) // Учен. зап. Тарт. ун-та. 1983. Вып. 620. С. 18—30.
Кичикова 1987 — *Кичикова Б. А.* «Хрипун, удавленник, фагот. . .» // Рус. речь. 1987. № 6. С. 26—32.
Кламмер 1973 — *Klammer T. P.* Foundations for a Theory of Dialogue Structure // Poetics. 1973. N 9. P. 27—64.
Кларк, Холквист 1984 — *Clark K., Holquist M.* Mikhail Bakhtin. Cambridge (Mass.); L., 1984.
Клейтон 1987 — *Clayton J. D.* 'Tis folly to be wise: The Semantics of *um-* in Griboedov's *Gore ot uma* // Text and Context. Stockholm, 1987. P. 7—15.
Ковалевская 1955 — *Ковалевская Е. Г.* Борьба вокруг карамзинской реформы в конце XVIII—начале XIX веков: (вопросы лексики): Автореф. дис. . . . канд. филол. наук. Л., 1955.
Ковалевская 1958 — *Ковалевская Е. Г.* Славянизмы и русская архаическая лексика в произведениях Н. М. Карамзина // Учен. зап. Ленингр. пед. ин-та. 1958. Т. 173. С. 89—108.
Коварский 1928 — *Коварский Н.* Мелодика стиха // Поэтика: Временник Отд. словесных искусств. Гос. ин-та истории искусств. Л., 1928. [Вып.] IV. С. 26—45.
Ковтунова 1969 — *Ковтунова И. И.* Порядок слов в русском литературном языке XVIII—первой трети XIX в. М., 1969.
Ковтунова 1974 — *Ковтунова И. И.* Н. М. Карамзин в истории русского литературного синтаксиса // Исследование по славянской филологии. М., 1974. С. 153—160.
Ковтунова 1976 — *Ковтунова И. И.* Порядок слов в стихе и прозе // Синтаксис и стилистика. М., 1976. С. 43—64.
Ковтунова 1986 — *Ковтунова И. И.* Поэтический синтаксис. М., 1986.
Коган 1921 — *Коган П. С.* Письма о литературе. Письмо второе о «Периколе», о «носологическом» направлении и о товарищах-банщиках // Известия. 1922. 27 июля, № 166 (1605). С. 5.
Коновалов 1908 — *Коновалов Д. Г.* Религиозный экстаз в русском мистическом сектантстве. Ч. 1, вып. 1. Физические явления в картине сектантского экстаза. Сергиев Посад, 1908.

Конрад 1965 — *Конрад Н. И.* О работах В. В. Виноградова по вопросам стилистики, поэтики и теории поэтической речи // Проблемы современной филологии. М., 1965. С. 400—412.
Корман 1974 — *Корман Б. О.* Авторская позиция и субъектные формы ее выражения в лирике Баратынского // Изв. Воронеж. пед. ин-та. 1974. Т. 148. С. 30—42.
Костецкий 1975 — *Костецкий А. Г.* Лингвистическая теория В. Хлебникова // Структурная и математическая лингвистика. Киев, 1975. [Вып.] 3. С. 34—39.
Косьны 1988 — *Kośny W.* A. S. Griboedovs *Gore ot uma*: Der Text und seine Bedeutung in der ursprünglichen Kommunikationssituation // Russ. Lit. 1988. Vol. XXIII, N III. P. 225—264.
Красильникова 1975 — *Красильникова Е. В.* «Почему не говорят?» // Развитие современного русского языка, 1972: Словообразование; Членимость слова. М., 1975. С. 221—227.
Кривоносов 1986 — *Кривоносов А. Т.* «Лингвистика текста» и исследование взаимоотношения языка и мышления // Вопр. языкознания. 1986. № 6. С. 23—37.
Кроче 1902 — *Croce B.* Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale: I. Teoria; II. Storia. Milano; Palermo; Napoli, 1902. Сокр. пер.: *Кроче Б.* Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика. Ч. I. Теория. М., 1920.
Крученых 1913 — *Крученых А.* Декларация слова, как такового. [СПб.], 1913.
Крученых 1921 — *Крученых А.* Заумь. Баку, 1921.
Крученых 1922 — *Крученых А.* Сдвигология русского стиха: Трахтат обижальный (Трактат обижальный и поучальный). М., 1922.
Крученых, Петников, Хлебников 1922 — *Крученых А., Петников Г., Хлебников В.* Заумники. [М.], 1922.
Кручинина 1984 — *Кручинина И. Н.* Текстообразующие функции сочинительной связи // Русский язык: Функционирование грамматических категорий; Текст и контекст: Виноградовские чтения. М., 1984. Вып. XII/XIII. С. 204—210.
Кручинина 1988 — *Кручинина И. Н.* Структура и функции сочинительной связи в русском языке. М., 1988.
Кудлиньска 1985 — *Кудлиньска И.* К проблеме стилевого единства романа А. С. Пушкина «Евгений Онегин»: (Речевые планы автора-поэта и Ленского): Автореф. дис. . . . канд. филол. наук. М., 1985.
Кунгурова 1958 — *Кунгурова А. Т.* К вопросу о роли А. П. Сумарокова в истории русского литературного языка // Учен. зап. Удм. пед. ин-та. 1958. Вып. 14. С. 221—244.
Куник 1865 — Сборник материалов для истории Императорской Академии наук / Изд. А. Куник. СПб., 1865. Ч. II.
Куницкий 1894 — *Куницкий В. Н.* Язык и слог комедии «Горе от ума»: К столетию со дня рождения А. С. Грибоедова. 4 января 1795 г. — 4 января 1895 г. // Отчет о состоянии коллегии Павла Галагана. С 1-го окт. 1890 г. по 1-е окт. 1894 г. Киев, 1894. С. 159—215.
Кусков 1987 — *Кусков С. И.* Проблематика универсального языка в контексте П. Филонова и В. Хлебникова // Культура средних веков и нового времени. М., 1987. С. 92—103.
Кутина 1978 — *Кутина Л. Л.* Последний период славяно-русского двуязычия в России // Славянское языкознание: VIII Междунар. съезд. славистов: Докл. сов. делегации. М., 1978. С. 241—264.
Кучинский 1961 — *Кучинский А. Д.* Опыт изучения языка комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума» в школе. Омск, 1961.
Кушнер 1923 — *Кушнер Б.* Вступ // Крученых А. Фонетика театра. М., 1923. С. 3—6.
Кшицова 1982 — *Кшицова Д.* Пушкинские традиции и антитрадиции в поэмах Велемира Хлебникова // Zagadnienia rodzajów literackich. 1982. T. XXV, z. 1(48). S. 43—57.
Ланг 1948 — *Lang D. M.* Boileau and Sumarokov: The Manifesto of Russian Classicism // Mod. Lang. Rev. 1948. Vol. XLIII, N 4. P. 500—506.
Ландгребе 1976 — *Landgrebe L.* Erinnerungen eines Phänomenologen an den *Cercle Linguistique de Prague* // Sound, Sign and Meaning: Quinquagenary of the Prague Linguistic Circle. Ann Arbor, 1976. P. 40—42.

Ланн 1983 — *Lanne J.-C.* Velimir Khlebnikov: Poète futurien. P., 1983. T. 1—2.
Лапшина, Романович, Ярхо 1934 — *Лапшина Н. В., Романович И. К., Ярхо Б. И.* Метрический справочник к стихотворениям А. С. Пушкина. [Л.], 1934.
Ларин 1923 — *Ларин Б.* О разновидностях художественной речи: (Семантические этюды). Гл. I. О методах и предпосылках эстетики языка // Русская речь. Пг., 1923. [Вып.] I. С. 57—95.
Ларин 1927 — *Ларин Б. А.* О лирике как разновидности художественной речи: (Семантические этюды) // Русская речь. Новая серия. Л., 1927. [Вып.] I. С. 42—73.
Ларин 1975 — *Ларин Б. А.* Лекции по истории русского литературного языка (X—середина XVIII в.). М., 1975.
Лауэр 1975 — *Lauer R.* Gedichtform zwischen Schema und Verfall: Sonett, Rondeau, Madrigal, Ballade, Stanze und Triolett in der russischen Literatur des 18. Jahrhunderts. München, 1975.
Лаферрьер 1976 — *Laferrière D.* Potebnja, Šklovskij, and the Familiarity/Strangeness Paradox // Russ. Lit. 1976. Vol. IV, N 2. P. 175—198.
Лахманн 1974 — *Lachmann R.* Das Problem der poetischen Sprache bei V. V. Vinogradov // Poetics. 1974. N 11. P. 103—125.
Лахманн 1982 — *Lachmann R.* Potebnja's Concept of Image // The Structure of the Literary Process. Amsterdam; Philadelphia, 1982. P. 297—319.
Левин 1962 — *Левин В. Д.* Традиции высокого стиля в лексике русского литературного языка первой половины XIX в. // Материалы и исследования по истории русского литературного языка. М., 1962. Т. V. С. 183—223.
Левин 1964 — *Левин В. Д.* Очерк стилистики русского литературного языка конца XVIII—начала XIX в.: Лексика. М., 1964.
Левин 1969а — *Левин В. Д.* «Евгений Онегин» и русский литературный язык // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1969. Т. XXVIII, вып. 3. С. 244—258.
Левин 1969б — *Левин В. Д.* Из наблюдений над синтаксическим строем «Евгения Онегина» // Учен. зап. Моск. гос. пед. ин-та. 1969. Вып. 341. С. 189—196.
Левин 1971 — *Левин В. Д.* Литературный язык и художественное повествование // Вопросы языка современной русской литературы. М., 1971. С. 9—96.
Левин 1973 — *Левин Ю. И.* Лирика с коммуникативной точки зрения // Structure of Text and Semiotics of Culture. The Hague; Paris, 1973. P. 177—195.
Левин 1978 — *Левин Ю.* Заметки о поэзии О. Мандельштама тридцатых годов. I // Slav. hierosolymitana. 1978. Vol. III. P. 110—173.
Левинтон 1979 — *Левинтон Г. А.* Поэтический билингвизм и метаязыковые влияния: (Язык как подтекст) // Вторичные моделирующие системы. Тарту, 1979. С. 30—33.
Леви-Строс 1958 — *Lévi-Strauss C.* Anthropologie structurale. P., 1958. Пер.: *Леви-Строс К.* Структурная антропология. М., 1983.
Лезин 1910 — *Лезин Б.* Психология поэтического и прозаического мышления: [Из лекций А. А. Потебни] // Вопросы теории и психологии творчества. СПб., 1910. Т. II, вып. 2. С. 99—137.
Ленерт 1966 — *Lehnert H.* Struktur und Sprachmagie: Zur Methode der Lyrik-Interpretation. Stuttgart; B.; Köln; Mainz, 1966.
Лённквист 1979 — *Lönnqvist B.* Xlebnikov and Carnival: An Analysis of the Poem *Poét*. Stockholm, 1979.
Лесскис 1962 — *Лесскис Г. А.* О размерах предложений в русской научной и художественной прозе 60-х годов XIX в. // Вопр. языкознания. 1962. № 2. С. 78—95.
Лесскис 1965 — *Лесскис Г. А.* К вопросу о грамматических различиях научной и художественной прозы: (на материале русской прозы 60-х гг. XIX в.) // Учен. зап. Тарт. ун-та. 1965. Вып. 181. С. 76—83.
Лившиц 1933 — *Лившиц Б.* Полутораглазый стрелец. Л., 1933.
Литвинов 1940 — *Литвинов В. В.* Изучение языка комедии «Горе от ума» в школе // Рус. яз. в шк. 1940. № 4. С. 49—56.
Локкеманн 1973 — *Lockemann W.* Lyrik, Epik, Dramatik, oder die totgesagte Trinität. Meisenheim a. G., 1973.
Локс 1922 — *Локс К.* [Рецензия] // Печать и революция. 1922. Кн. 2 (5). С. 355. — Рец. на кн.: Шкловский В. Развертывание сюжета. Пг., 1921; Он же. «Тристрам Шенди» Стерна и теория романа. [Пг.], 1921.

Ломоносов 1952 — *Ломоносов М. В.* Полное собрание сочинений. Т. 7. Тр. по филологии, 1739—1758 гг. М.; Л., 1952.
Лопатин 1976 — *Лопатин В. В. Чужевластье* в «Горе от ума» // Рус. речь. 1976. № 4. С. 73—76.
Лосев 1976 — *Лосев А. Ф.* Проблема символа и реалистическое искусство. М., 1976.
Лотман 1965 — *Лотман Ю.* О проблеме значений во вторичных моделирующих системах // Учен. зап. Тартуск. ун-та. 1965. Вып. 181. С. 22—37.
Лотман 1966а — *Лотман Ю.* Поэзия Карамзина // Карамзин Н. М. Полн. собр. стихотворений. М.; Л., 1966. С. 5—52.
Лотман 1966б — *Лотман Ю. М.* Художественная структура «Евгения Онегина» // Учен. зап. Тарт. ун-та. 1966. Вып. 184. С. 5—32.
Лотман 1969 — *Лотман Ю. М.* О некоторых принципиальных трудностях в структурном описании текста // Там же. 1969. Вып. 236. С. 478—482.
Лотман 1970 — *Лотман Ю. М.* Структура художественного текста. М., 1970.
Лотман 1972 — *Лотман Ю. М.* Анализ поэтического произведения: Структура стиха. Л., 1972.
Лотман 1979а — *Лотман Ю. М.* К функции устной речи в культурном быту пушкинской эпохи // Учен. зап. Тарт. ун-та. 1979. Вып. 481. С. 107—120.
Лотман 1979б — *Лотман Ю. М.* Речевая маска Слюняя // Вторичные моделирующие системы. Тарту, 1979. С. 88—90.
Лотман 1980 — *Лотман Ю. М.* Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин»: Комментарий. Л., 1980.
Лотман 1981а — *Лотман Ю. М.* Риторика // Учен. зап. Тарт. ун-та. 1981. Вып. 515. С. 8—28.
Лотман 1981б — *Лотман Ю. М.* Черты реальной политики в позиции Карамзина 1790-х гг.: (к генезису исторической концепции Карамзина) // XVIII век. Сб. 13. Проблемы историзма в русской литературе: конец XVIII—начало XIX в. Л., 1981. С. 102—131.
Лотман 1985 — *Лотман Ю. М.* «Езда в остров любви» Тредиаковского и функция переводной литературы в русской культуре первой половины XVIII в. // Проблемы изучения культурного наследия. М., 1985. С. 222—230.
Лотман 1986 — *Лотман М. Ю.* Путь Пушкина к прозе // Пушкин и русская литература. Рига, 1986. С. 34—45.
Лотман, Успенский 1975 — Споры о языке в начале XIX в. как факт русской культуры: («Происшествие в царстве теней, или Судьбина Российского языка» — неизвестное сочинение Семена Боброва): Ст., публ. и коммент. Ю. Лотмана и Б. Успенского // Учен. зап. Тарт. ун-та. 1975. Вып. 358. С. 168—335.
Лотман, Успенский 1984 — *Лотман Ю. М., Успенский Б. А.* «Письма русского путешественника» Карамзина и их место в развитии русской культуры // Карамзин Н. М. Письма русского путешественника. Л., 1984. С. 525—606.
Лотман, Шахвердов 1979 — *Лотман М. Ю., Шахвердов С. А.* Метрика и строфика А. С. Пушкина // Русское стихосложение XIX в.: Материалы по метрике и строфике русских поэтов. М., 1979. С. 145—257.
Людер 1968 — *Lüder E. M.* Die Ich-Form und die Tendenzen des Lyrischen // Helen Adolf Festschrift. New York, 1968. S. 342—352.
Люперсольский 1939 — *Люперсольский И.* Тредиаковский и полемика XVIII века о «подлости» в языке // Наук. зап. Одес. пед. ін-ту. 1939. Т. I. С. 137—151.
Магницкий 1835 — *Магницкий М.* Краткое руководство к Деловой и Государственной Словесности для чиновников, вступающих в службу. М., 1835.
Мазаев 1975 — *Мазаев А. И.* Концепция «производственного искусства» 20-х годов: Ист.-крит. очерк. М., 1975.
Мазон 1920 — *Mazon A.* Lexique de la guerre et de la révolution en Russie (1914—1918). P., 1920.
Мазон 1923 — *Mazon A.* [Recension] // Rev. Étud. slav. 1923. T. III, fasc. 1/2. P. 144. — Rec. ad op.: Якобсон Р. О чешском стихе преимущественно в сопоставлении с русским. Берлин, 1923.
Майенова 1973 — *Mayenowa M. R.* Porównianie niektórych możliwości tekstów słownych i wizualnych ikonicznych // Semiotyka i struktura tekstu. Wrocław; W-wa; Kraków; Gdańsk, 1973. S. 45—48.

Майенова 1976 — *Mayenowa M. R.* Classic Statements of the Semiotic Theory of Art: Mukařovský and Morris // Sound, Sign and Meaning: Quinquagenary of the Prague Linguistic Circle. Ann Arbor, 1976. P. 425—432.
Майенова 1977 — *Mayenowa M. R.* Comparative Slavic Poetics in the Work of Roman Jakobson // Roman Jakobson: Echoes of His Scholarship. Lisse, 1977. P. 259—268.
Маймин 1977 — *Маймин Е. А.* Русский вольный ямб и стих «Горя от ума» // А. С. Грибоедов: Творчество; Биография; Традиции. Л., 1977. С. 73—85.
Макаров 1817 — *Макаров П.* Сочинения и переводы. М., 1817. Т. 1, ч. II.
Маклейн 1983 — *McLean H.* A Linguist among the Poets // Roman Jakobson: What He Taught Us. Columbus (Ohio), 1983. P. 7—19.
Максимов 1959 — *Максимов Д. Е.* О стихе Брюсова: (Из предварительных наблюдений) // Учен. зап. Ленингр. пед. ин-та. 1959. Т. 198. С. 265—269.
Максимов 1967 — *Максимов Л.* Литературный язык и язык художественной литературы // Рус. яз. в нац. шк. 1967. № 1. С. 5—12.
Макхейл 1978 — *McHale B.* Free Indirect Discourse: A Survey of Recent Accounts // PTL: A J. for Descr. Poetics and Theory of Lit. 1978. N 3. P. 249—287.
Малаховский 1937 — *Малаховский В. А.* Язык писем А. С. Пушкина // Изв. АН СССР. Отд-ние обществ. наук. 1937. № 2/3. С. 503—568.
Мандельштам 1913 — *Мандельштам О.* О собеседнике // Аполлон. 1913. № 2. С. 49—54.
Мандельштам 1923а — *Мандельштам О.* Борис Пастернак // Россия. 1923. № 6. С. 29.
Мандельштам 1923б — *Мандельштам О.* Буря и натиск // Рус. искусство. 1923. № 1. С. 75—82.
Мандельштам 1924 — *Мандельштам О.* Выпад // Россия. 1924. № 3. С. 187—190.
Марков 1962 — *Markov V.* The Longer Poems of Velimir Khlebnikov. Berkeley; Los Angeles, 1962.
Марков 1967 — *Марков Н. В.* Ломоносов и русская строфика // Очерки по истории русского языка и литературы XVIII века: (Ломоносовские чтения). Казань, 1967. Вып. 1. С. 135—158.
Марков 1968 — *Markov V.* Russian Futurism: A History. Berkeley; Los Angeles, 1968.
Марков 1988 — *Марков В. А.* Моделирование литературной эволюции в свете идей Тынянова // Тыняновский сборник: Третьи Тыняновские чтения. Рига, 1988. С. 83—90.
Марковский 1970 — *Марковский И. К.* Работа А. С. Грибоедова над языком комедии «Горе от ума» // Рус. яз. в шк. 1970. № 3. С. 15—20.
Марти 1908 — *Marty A.* Untersuchungen zur Grundlegung der allgemeinen Grammatik und Sprachphilosophie. Halle a. S., 1908. Bd. 1.
Мартыновская-Молчанова 1953 — *Мартыновская-Молчанова М. К.* Теоретические воззрения А. П. Сумарокова на грамматический строй русского языка и их отражение в языке его произведений: Автореф. дис. . . . канд. филол. наук. Одесса, 1953.
Матейка 1971 — *Matejka L.* The Formal Method and Linguistics // Readings in Russian Poetics: Formalist and Structuralist Views. Cambridge (Mass.); L., 1971. P. 281—295.
Матяш 1978 — *Матяш С. А.* Русский и немецкий вольный ямб XVIII—начала XIX века и вольные ямбы Жуковского // Исследования по теории стиха. Л., 1978. С. 92—103.
Матяш 1979а — *Матяш С. А.* Метрика и строфика В. А. Жуковского // Русское стихосложение XIX в.: Материалы по метрике и строфике русских поэтов. М., 1979. С. 14—96.
Матяш 1979б — *Матяш С. А.* Метрика и строфика К. Н. Батюшкова // Там же. С. 97—114.
Матяш 1984а — *Матяш С. А.* Басенный и драматический вольный ямб: (К проблеме генезиса стиха комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума») // Рус. лит. 1984. № 1. С. 182—188.
Матяш 1984б — *Матяш С. А.* Метр, синтаксис и рифма в композиции вольного стиха // Вестн. Ленингр. ун-та. История; Язык; Литература. 1984. № 8, вып. 2. С. 46—52.

Матяш 1984в — *Матяш С. А.* О сочетаниях смежных стихов в вольном ямбе // Проблемы теории стиха. Л., 1984. С. 67—80.
Матяш 1985 — *Матяш С. А.* Русский драматический вольный стих XVIII—XIX вв. в сравнении с французским и немецким и проблема типологии драматического вольного стиха // Учен. зап. Тарт. ун-та. 1985. Вып. 709. С. 114—128.
Маяковский 1955—1959 — *Маяковский В.* Полное собрание сочинений: В 13 т. М., 1955. Т. 1; 1959. Т. 12.
Маяковский, Брик 1923 — *Маяковский В. В., Брик О. М.* Наша словесная работа // Леф. 1923. № 1. С. 40—41.
Медведев 1928 — *Медведев П. Н.* Формальный метод в литературоведении: Крит. введение в социол. поэтику. Л., 1928.
Мелкумян 1956 — *Мелкумян Р. Л.* О стилистической направленности филологических трудов М. В. Ломоносова // Науч. тр. Ерев. ун-та. 1956. Т. 57, ч. II. С. 27—51.
Меникке-Дьёндьёши 1979 — *Mänicke-Gyöngyösi K.* Zur Begründung einer marxistischen Ästhetik in der frühsovetischen Diskussion // Von der Revolution zum Schriftstellerkongreß: Entwicklungsstrukturen und Funktionsbestimmungen der russischen Literatur und Kultur zwischen 1917 und 1934. B., 1979. S. 83—119.
Мережковский 1903 — *Мережковский Д.* Судьба Гоголя. Ч. 1. Творчество // Новый путь. 1903. Янв. С. 37—81.
Мещерский 1958 — *Мещерский Н. А.* Новгородские грамоты на бересте как памятники древнерусского литературного языка // Вестн. Ленингр. ун-та. Сер. ист., яз. и лит. 1958. № 2, вып. 1. С. 93—108.
Мещерский 1976 — *Мещерский Н. А.* К изучению языка «Слова о законе и благодати» // Тр. Отд. древнерус. лит. [Т.] XXX. Историч. повествование Древней Руси. Л., 1976. С. 231—237.
Минералов 1977 — *Минералов Ю. И.* К теории поэтического языка: (о понятии морфо-семантического уровня в русском поэтическом языке) // Учен. зап. Тарт. ун-та. 1977. Вып. 398. С. 65—83.
Минералов 1983 — *Минералов Ю. И.* Концепция А. А. Потебни и русский поэтический стиль // Там же. 1983. Вып. 649. С. 90—105.
Мирский 1975 — *Mirsky S.* Der Orient im Werk Velimir Chlebnikovs. München, 1975.
Митюшин 1982 — *Митюшин А. А.* О статье Г. Шпета «Литература» // Учен. зап. Тарт. ун-та. 1982. Вып. 576. С. 149—158.
Мицкевич 1984 — *Mickiewicz D.* Semantic Functions in *zaum'* // Russ. Lit. 1984. Vol. XV, N IV. P. 363—464.
Молдован 1984 — *Молдован А. М.* «Слово о законе и благодати» Илариона. Киев, 1984.
Мордовченко 1959 — *Мордовченко Н. И.* Русская критика первой четверти XIX века. М.; Л., 1959.
Моррис 1938 — *Morris C. W.* Foundations of the Theory of Signs. Chicago, 1938. Пер.: Семиотика. М., 1983. С. 37—89.
Моррис 1939 — *Morris C. W.* Esthetics and the Theory of Signs // J. Univ. Sci. (Erkenntnis). 1939. Vol. VIII, N 1/3. P. 131—150.
Моррис 1949 — *Morris C. W.* The Three Primary Forms of Discourse [1939] // The Language of Wisdom and Folly. N. Y., 1949. P. 31—39.
Моррис 1964 — *Morris C.* Signification and Significance: A Study of the Relations of Signs and Values. Cambridge (Mass.), 1964.
Мукаржовский 1932 — *Mukařovský J.* Jazyk spisovný a jazyk básnický // Spisovná čeština a jazyková kultura. Pr., 1932. S. 123—156. Пер.: Пражский лингвистический кружок. М., 1967. С. 406—431.
Мукаржовский 1934 — *Mukařovský J.* K českému překladu Šklovského Teorie prózy // Čin. 1934. Roč. VI, N 6. S. 123—130. Сокр. пер.: Структурализм: «за» и «против». М., 1975. С. 27—36.
Мукаржовский 1935 — *Mukařovský J.* Poznámky k sociologii básnického jazyka // Slovo a slovesnost. 1935. Roč. I, N 1. S. 29—38.
Мукаржовский 1941 — *Mukařovský J.* Dialog a monolog [1940] // Mukařovský J. Kapitoly z české poetiky. D. I. Obecné věci básnictví. Pr., 1941. S. 145—175.
Мукаржовский 1966 — *Mukařovský J.* Básnické dílo jako soubor hodnot [1932] // Mukařovský J. Studie z estetiky. Pr., 1966. S. 140—143.

Мукаржовский 1966а — *Mukařovský J.* Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty [1934—1936] // Ibid. S. 17—54. Пер.: Учен. зап. Тарт. ун-та. 1975. Вып. 365. С. 243—295.
Мукаржовский 1966б — *Mukařovský J.* Estetická norma [1937] // Mukařovský J. Studie z estetiky. Pr., 1966. S. 74—77.
Мукаржовский 1966в — *Mukařovský J.* Místo estetické funkce mezi ostatními [1942] // Ibid. S. 65—73.
Мукаржовский 1966г — *Mukařovský J.* Může míti estetická hodnota v umění platnost všeobecnou? [1939] // Ibid. S. 78—84.
Мукаржовский 1966д — *Mukařovský J.* Záměrnost a nezáměrnost v umění [1943] // Ibid. S. 89—108. Сокр. пер.: Структурализм: «за» и «против». М., 1975. С. 164—192.
Муратов 1977 — *Муратов А. Б.* О теории образа А. А. Потебни // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1977. Т. 36, № 2. С. 99—111.
Мюллер 1979 — *Müller W. G.* Das lyrische Ich: Erscheinungsformen gattungseigentümlicher Autor-Subjektivität in der englischer Lyrik. Heidelberg, 1979.
Набоков 1981 — *Nabokov V.* The «Eugene Onegin» Stanza [1964] // Puškin A. Eugene Onegin: A Novel in Verse: In 2 vol. / Transl. from the Russ., with a Comment., by V. Nabokov. [Vol.] I. Translator's Introduction; *Eugene Onegin*: The Translation. Princeton, 1981. P. 9—14.
Наумова 1985 — *Наумова Т. Н.* Л. С. Выготский и лингвистика XIX—начала XX веков // Речевое общение: цели, мотивы, средства. М., 1985. С. 103—138.
Недоброво 1912 — *Недоброво Н. В.* Ритм, метр и их взаимоотношение // Труды и дни. 1912. № 2. С. 14—23.
Некрасова 1985 — *Некрасова Е. А.* Средства общехудожественной образности в поэзии Е. А. Баратынского // История русского литературного языка и стилистика. Калииин, 1985. С. 68—82.
Никифоров 1949 — *Никифоров С. Д.* Язык романа Пушкина «Евгений Онегин» // Рус. яз. в шк. 1949. № 3. С. 9—17.
Никольская 1986 — *Никольская Т. Л.* Взгляды Тынянова на практику поэтического эксперимента // Тыняновский сборник: Вторые Тыняновские чтения. Рига, 1986. С. 71—77.
Нильссон 1978 — *Nilsson N. Å.* Kručenych's Poem «Dyr bul ščyl» // Scando-slav. 1978. T. XXIV. P. 139—148.
Нильссон 1979 — *Nilsson N. Å.* Baratynskij's Elegiac Code // Russian Romanticism: Studies in the Poetic Codes. Stockholm, 1979. P. 144—166.
Нильссон 1980 — *Nilsson N. Å.* Futurism, Primitivism, and the Russian Avant-Garde // Russ. Lit. 1980. Vol. VIII, N V. P. 469—482.
Нильссон 1981 — *Nilsson N. Å.* Футуризм и примитивизм // Umjetnost riječi. 1981. God. XXV, izvanredni sv. S. 77—89.
Нильссон 1984 — *Nilsson N. Å.* Prvobitnost — primitivizam // Pojmovnik ruske avangarde. Zagreb, 1984. Sv. 1. S. 131—138.
Новак, Сгалл 1968 — *Novák P., Sgall P.* On the Prague Functional Approach // Travaux linguistiques de Prague. [T.] 3. Études structurales dédiées au VI[e] Congr. slavistes. Prague, 1968. P. 291—297.
Одинцов 1979 — *Одинцов В. В.* О стиле монологов Чацкого // Рус. речь. 1979. № 1. С. 34—39.
Одинцов 1982 — *Одинцов В. В.* Союз «но» в лирической композиции Пушкина // Стилистика художественной речи. Калинин, 1982. С. 154—170.
Ораич 1984а — *Oraić D.* Nadpripovijest // Pojmovnik ruske avangarde. Zagreb, 1984. Sv. 2. S. 77—85.
Ораич 1984б — *Oraić D.* Zvjezdani jezik // Ibid. 1984. Sv. 1. S. 139—146.
Орлов 1937 — *Орлов А. С.* Пушкин — создатель русского литературного языка // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии. М.; Л., 1937. [Вып.] 3. С. 23—42.
Орлов 1948 — *Орлов А. С.* Грибоедов: (К 150-летию со дня рождения) [1945] // Орлов А. С. Язык русских писателей. М.; Л., 1948. С. 122—143.
Орлов 1954а — *Орлов В.* Грибоедов: Очерк жизни и творчества. М., 1954.
Орлов 1954б — Статья Кюхельбекера «Поэзия и проза» (1835—1836): Вступ. ст. В. Н. Орлова // Лит. наследство. Т. 59. Декабристы-литераторы. М., 1954. [Кн.] 1. С. 381—394.

Оскаар 1969 — *Oskaar E.* Zur Frage der grammatischen Metapher // Festschrift für Hugo Moser. Düsseldorf. 1969. S. 131—145.
Остгоф, Бругман 1878 — *Osthoff H., Brugmann K.* Morphologische Untersuchungen auf dem Gebiete der indogermanischen Sprachen. Leipzig, 1878. Teil 1.
Остолопов 1821 — *Остолопов Н.* Словарь Древней и Новой поэзии. СПб., 1821. Ч. I—III.
Падучева 1982 — *Падучева Е. В.* Прагматические аспекты связности диалога // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1982. Т. 41, № 4. С. 305—313.
Падучева, Крылов 1984 — *Падучева Е. В., Крылов С. А.* Дейксис: общетеоретические и прагматические аспекты // Языковая деятельность в аспекте лингвистической прагматики. М., 1984. С. 25—96.
Палек 1968 — *Palek B.* Cross-Reference: A Contribution to Hyper-Syntax // Travaux linguistiques de Prague. [T.] 3. Études structurales dédiées au VI[e] Congr. slavistes. Prague, 1968. P. 255—266. Пер.: Новое в зарубежной лингвистике. Вып. VIII. Лингвистика текста. М., 1978. С. 243—258.
Панов 1971 — *Панов М. В.* О членимости слов на морфемы // Памяти акад. В. В. Виноградова. М., 1971. С. 170—179.
Панов 1985 — *Панов М. И.* Язык, мышление, логика в учении интуиционизма // Логика и язык. М., 1985. С. 102—130.
Панченко, Смирнов 1971 — *Панченко А. М., Смирнов И. П.* Метафорические архетипы в русской средневековой словесности и в поэзии начала XX в. // Тр. Отд. древнерус. лит. [Т.] XXVI. Древнерус. лит. и рус. культура XVIII—XX вв. Л., 1971. С. 33—49.
Пастернак 1926 — *Пастернак Б.* Взамен предисловия // Крученых А. Календарь. М., 1926. С. 3—4.
Пауль 1886 — *Paul H.* Principien der Sprachgeschichte. 2. Aufl. Halle a. S., 1886. Пер.: *Пауль Г.* Принципы истории языка. М., 1960.
Пауль 1897 — *Paul H.* Deutsches Wörterbuch. Halle a. S., 1897.
Пейсахович 1969 — *Пейсахович М. А.* Онегинская строфа в поэмах Лермонтова // Науч. докл. высш. шк. Филол. науки. 1969. № 1 (49). С. 25—38.
Пекарский 1873 — *Пекарский П.* История Императорской Академии наук в Петербурге. СПб., 1873. Т. 2.
Переверзев 1925 — *Переверзев В.* [Рецензия] // Печать и революция. 1925. Кн. 1. С. 269—270. — Рец. на кн.: Эйхенбаум Б. Сквозь литературу. Л., 1924; Он же. Лермонтов: Опыт ист.-лит. оценки. Л., 1924.
Перцова 1980 — *Перцова Н. Н.* О понимании нестандартного текста // Семиотика и информатика. М., 1980. Вып. 15. С. 154—166.
Песков 1982 — *Песков А. М.* Сумароков и Буало // Науч. докл. высш. шк. Филол. науки. 1982. № 2 (128). С. 73—77.
Песталоцци 1970 — *Pestalozzi K.* Die Entstehung des lyrischen Ich: Studien zum Motiv der Erhebung in der Lyrik. B., 1970.
Петерсон 1923 — *Петерсон М.* Общая лингвистика // Печать и революция. 1923. Кн. 6. С. 26—32. — Рец. на кн.: Saussure F. de. Cours de linguistique générale. Lausanne; P., 1916; Otto E. Zur Grundlegung der Sprachwissenschaft. Bielefeld; Leipzig, 1919; Потебня А. А. Полн. собр. соч. Т. 1. Мысль и язык. Одесса, 1922.
Петерсон 1927 — *Петерсон М. Н.* Язык как социальное явление // Учен. зап. Ин-та яз. и лит. Рос. ассоц. науч.-исслед. ин-тов обществ. наук. (Лингвист. секция). 1927. Т. I. С. 5—21.
Петерсон 1928а — *Петерсон М. Н.* Введение в языковедение. Задания № 1 и 2. М., 1928.
Петерсон 1928б — *Петерсон М. Н.* Введение в языковедеиие. Задания № 5 и 6. М., 1928.
Петрова 1966 — *Петрова З. М.* Сложные прилагательные в поэзии второй половины XVIII в.: (Поэзия классицизма, Тредиаковский, Державин) // Процессы формирования лексики русского литературного языка: (от Кантемира до Карамзина). М.; Л., 1966. С. 146—204.
Петровский 1927а — *Петровский М. А.* Выражение и изображение в поэзии // Художественная форма. М., 1927. С. 51—80.
Петровский 1927б — *Петровский М.* Поэтика и искусствоведение // Искусство. 1927. Кн. II/III. С. 119—139.

Пешковский 1928 — *Пешковский А. М.* Русский синтаксис в научном освещении. 3-е изд. М.; Л., 1928.
Пиксанов 1921 — *Пиксанов Н.* Ремарки «Горя от ума»: (Фрагмент из творческой истории комедии) // Культура театра. 1921. № 5. С. 16—19; № 6. С. 32—34.
Пиксанов 1928 — *Пиксанов Н. К.* Творческая история «Горя от ума». М.; Л., 1928.
Пиксанов 1947 — *Пиксанов Н.* Драматургия «Горя от ума» // «Горе от ума». М., 1947. С. 5—54.
Пиксанов 1955 — *Пиксанов Н. К.* О языке «Горя от ума» // Учен. зап. Ленингр. ун-та. 1955. № 200. С. 3—22.
Пирамишвили 1982 — *Пирамишвили О.* Проблемы «нон-финито» в искусстве. Тбилиси, 1982.
Пирс 1932 — *Peirce C. S.* Collected Papers. Vol. II. Elements of Logic. Cambridge (Mass.), 1932.
Пирцхалава 1966 — *Пирцхалава Г. А.* Диалектизмы в одах М. В. Ломоносова // Тр. Сухум. пед. ин-та. 1966. [Т.] XVIII/XIX. С. 279—288.
Пирцхалава 1983 — *Пирцхалава Г. А.* Поэтическая фразеология одического стиля М. В. Ломоносова. Тбилиси, 1983.
Писемский 1959 — *Писемский А. Ф.* Собрание сочинений: В 9 т. М., 1959. [Т.] 5.
Плотников 1923 — *Плотников И.* «Общество изучения поэтического языка» и Потебня // Пед. мысль. 1923. № 1. С. 31—40.
Поливанов 1892 — *Поливанов Л.* Русский александрийский стих // Расин Ж. Гофолия. М., 1892. С. XCVI—CLXI.
Поливанов 1928 — *Поливанов Е.* Факторы фонетической эволюции языка как трудового процесса. 1. Обзор процессов, характерных для языкового развития в эпохи натурального хозяйства // Учен. зап. Ин-та яз. и лит. Рос. ассоц. науч.-исслед. ин-тов обществ. наук. (Лингвист. секция). 1928. Т. III. С. 20—42.
Поливанов 1963 — *Поливанов Е. Д.* Общий фонологический принцип всякой поэтической техники [1930] // Вопр. языкознания. 1963. № 1. С. 97—112.
Поморска 1968 — *Pomorska K.* Russian Formalist Theory and Its Poetic Ambiance. The Hague; Paris, 1968.
Поморска 1977 — *Pomorska K.* Roman Jakobson and the New Poetics: Notes on the Jakobsonian Method in the Analysis of Slavic Poetry and Prose // Roman Jakobson: Echoes of His Scholarship. Lisse, 1977. P. 363—378.
Поморска 1983 — *Pomorska K.* The Utopian Future of the Russian Avant-Garde // Amer. Contrib. IX Intern. Congr. Slavists. Vol. II. Literature; Poetics; History. Columbus (Ohio), 1983. P. 371—386.
Понцио 1980 — *Ponzio A.* La «parola altra» di M. Bachtin // Alfabeta. 1980. Vol. 2, N 9. P. 6—7.
Попов 1916 — *Попов А., [Томашевский Б.]* Пушкин и французская юмористическая поэзия XVIII века // Пушкинист: Ист.-лит. сб. Пг., 1916. [Вып.] II. С. 204—257.
Попов 1965 — *Попов И. А.* К вопросу о диалектизмах в языке Ломоносова // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1965. Т. XXIV, вып. 5. С. 421—426.
Поржезинский 1907 — *Поржезинский В.* Введение в языковедение. М., 1907.
Портнова 1977 — *Портнова Н. А.* Сочинительные связи и союз *и* в поэзии Пушкина // Науч. докл. высш. шк. Филол. науки. 1977. № 4 (100). С. 107—111.
Поспелов 1941 — *Поспелов Г.* «Евгений Онегин» как реалистический роман // Пушкин: Сб. ст. М., 1941. С. 75—154.
Поспелов 1948 — *Поспелов Г. Н.* Сумароков и проблема русского классицизма // Учен. зап. Моск. ун-та. 1948. Вып. 127. С. 201—225.
Поспелов 1960 — *Поспелов Н. С.* Синтаксический строй стихотворных произведений Пушкина. М., 1960.
Поспелов 1962 — *Поспелов Н. С.* О трех аспектах исторического изучения языка // Spisy University J. E. Purkinĕ v Brnĕ. Filos. fak. 1962. N 85. S. 128—131.
Поспелов 1976 — *Поспелов Н. С.* Синтаксический строй Онегинской строфы в соотношении с ее метрическим членением и в соответствии с особенностями в построении ее временного плана // Вопросы русского языкознания. М., 1976. Вып. 1. С. 146—156.
Потапов 1940 — *Потапов П. О.* К вопросу о реформе русского литературного языка в 1 половине XVIII века // Тр. Одес. ун-ту. Зб. фiлол. фак. 1940. Т. I. С. 29—39.

Потебня 1874 — *Потебня А.* Из записок по русской грамматике. [Т.] I. Введение. Воронеж, 1874.
Потебня 1892 — *Потебня А.* Мысль и язык. 2-е изд. Харьков, 1892.
Потебня 1894 — *Потебня А. А.* Из лекций по теории словесности: Басня; Пословица; Поговорка. Харьков, 1894.
Потебня 1905 — *Потебня А. А.* Из записок по теории словесности. Харьков, 1905.
Прада Оропеса 1977 — *Prada Oropeza R.* La autonomía literaria: Formalismo Ruso y Círculo de Praga. Veracruz, 1977.
Пресняков 1978 — *Пресняков О. П.* А. А. Потебня и русское литературоведение конца XIX—начала XX века. Саратов, 1978.
Пресняков 1980 — *Пресняков О.* Поэтика познания и творчества: Теория словесности А. А. Потебни. М., 1980.
Прокофьева 1960 — *Прокофьева Т.* Морская лексика в произведении И. А. Гончарова «Фрегат „Паллада"» // Учен. зап. Вильнюс. ун-та. 1960. [Т.] XXX. С. 143—156.
Проскурин 1984 — *Проскурин О. А.* Неизученный эпизод полемики о старом и новом слоге: (из литературного наследия А. Е. Измайлова) // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1984. Т. 43, № 1. С. 77—88.
Проскурин 1985 — *Проскурин О. А.* Об одной особенности полемики о «старом» и «новом» слоге // Литературные произведения XVIII—XX веков в историческом и культурном контексте. М., 1985. С. 22—30.
Проскурин 1987 — *Проскурин О.* «Победитель всех Гекторов халдейских»: (К. Н. Батюшков в литературной борьбе начала XIX века) // Вопр. лит. 1987. № 6. С. 60—93.
Проснак 1982 — *Prosnak H.* Koncepcja języka Wielemira Chlebnikowa // Stud. ross. posnan. 1982. Z. XVI. S. 101—109.
Пумпянский 1935 — *Пумпянский Л. В.* Очерки по литературе первой половины XVIII века // XVIII век: Сб. ст. и материалов. М.; Л., 1935. С. 83—132.
Пумпянский 1977 — *Пумпянский Л.* Об оде А. Пушкина «Памятник» // Вопр. лит. 1977. № 8. С. 135—151.
Пунин 1919 — *Пунин Н.* Разорванное сознание. 2 (для художников) // Искусство коммуны. 1919. 26 янв., № 8. С. 2.
Пушкин 1937—1949 — *Пушкин.* Полное собрание сочинений. [М.; Л.], 1949. Т. 11; 1937. Т. 13.
Райт 1960 — *Wright G. T.* The Poet in the Poem: The Personae of Eliot, Yeats, and Pound. Berkeley; Los Angeles, 1960.
Ракуша 1980 — *Rakuša J.* Romantisches Thema ohne romantisches Ich: Evgenij Baratynskijs Gedicht «Rifma» // Canad.-Amer. Slav. Stud. 1980. Vol. 14, N 2. P. 284—296.
Ревзин 1977 — *Ревзин И. И.* Современная структурная лингвистика: Проблемы и методы. М., 1977.
Ренский 1977 — *Renský M.* Roman Jakobson and the Prague School // Roman Jakobson: Echoes of His Scholarship. Lisse, 1977. P. 379—389.
Реформатская 1982 — *Реформатская Н.* Из воспоминаний студенческих лет (1919—1924) // Вопр. лит. 1982. № 4. С. 106—113.
Реформатский 1923 — *Реформатский А.* [Рецензия] // Леф. 1923. № 2. С. 153—154. — Рец. на ст.: Виноградов В. Стиль петербургской поэмы «Двойник»: (Опыт лингвистического анализа) // Ф. М. Достоевский: Ст. и материалы. Пб., 1922. С. 209—254.
Реформатский 1968 — *Реформатский А. А.* Термин как член лексической системы языка [1962] // Проблемы структурной лингвистики, 1967. М., 1968. С. 102—125.
Реформатский 1970 — *Реформатский А. А.* Из истории отечественной фонологии: Очерк; Хрестоматия. М., 1970.
Реформатский 1987 — *Реформатский А. А.* Структура сюжета у Л. Толстого [1928] // Реформатский А. А. Лингвистика и поэтика. М., 1987. С. 180—259.
Ржевский 1763 — [*Ржевский А. А.*?] О Московском наречии // Свободные часы. 1763. Февр. С. 67—75.
Риккерт 1910 — *Rickert H.* Kulturwissenschaft und Naturwissenschaft. 2. Aufl. Tübingen, 1910. Пер.: *Риккерт Г.* Науки о природе и науки о культуре. 2-е изд. СПб., 1911.

Ромашко 1982 — *Ромашко С. А.* Лингвистика и поэтика: к истории вопроса: (Опыт построения поэтики на основе лингвистики в немецком романтизме) // Проблемы лингвистической поэтики. М., 1982. С. 51—67.
Ромм 1925 — *Ромм А.* [Рецензия] // Чет и нечет: Альманах поэзии и критики. М., 1925. С. 43—44. — Рец. на кн.: Эйхенбаум Б. Лермонтов: Опыт ист.-лит. оценки. Л., 1924.
Рудаков 1979 — *Рудаков С. Б.* Ритм и стиль «Медного Всадника» [1941] // Пушкин: Исследования и материалы. Л., 1979. Т. IX. С. 294—324.
Руди 1976 — *Rudy S.* Jakobson's Inquiry into Verse and the Emergence of Structural Poetics // Sound, Sign and Meaning: Quinquagenary of the Prague Linguistic Circle. Ann Arbor, 1976. P. 477—520.
Руднев 1973 — *Руднев П. А.* Метрический репертуар В. Брюсова // Брюсовские чтения 1971 года. Ереван, 1973. С. 309—349.
Рыбникова 1985 — *Рыбникова М. А.* Лекция по стилистике: «Горе от ума» [1940] // Рыбникова М. А. Избранные труды. М., 1985. С. 195—203.
Савинов 1889 — *Савинов М.* Народная этимология на почве языка русского // Рус. филол. вестн. 1889. Т. XXI, № 1. С. 15—58.
Сакулин 1913 — *Сакулин П. Н.* Из истории русского идеализма: Князь В. Ф. Одоевский: Мыслитель; Писатель. М., 1913. Т. 1, ч. 1.
Салтыков-Щедрин 1965 — *Салтыков-Щедрин М. Е.* Собрание сочинений: В 20 т. М., 1965. Т. 2.
Сальво 1985 — *Salvo M. di.* Б. Эйхенбаум — литературная критика и полемика // Rev. Étud. slav. 1985. T. LVII, fasc. 1. P. 57—60.
Саран 1907 — *Saran F.* Deutsche Verslehre. München, 1907.
Сахаров 1987 — *Сахаров В. И.* М. В. Ломоносов и полемика о «старом и новом слоге» (конец XVIII—начало XIX в.) // Ломоносов и русская литература. М., 1987. С. 280—295.
Святогор 1960 — *Святогор И. П.* Повторы как средство синтаксической связи реплик в современном русском языке // Учен. зап. Моск. гос. пед. ин-та. 1960. Т. 148. С. 257—281.
Селищев 1928 — *Селищев А. М.* Язык революционной эпохи: Из наблюдений над русским языком последних лет (1917—1926). М., 1928.
Селищев 1957 — *Селищев А. М.* О языке «Русской Правды» в связи с вопросом о древнейшем типе русского литературного языка [1941] // Вопр. языкознания. 1957. № 4. С. 57—63.
Семенко 1957 — *Семенко И. М.* О роли образа «автора» в «Евгении Онегине» // Тр. Ленингр. библ. ин-та. 1957. Т. II. С. 127—146.
Сенчина 1979 — *Сенчина Л. Т.* Метрика и строфика А. А. Дельвига // Русское стихосложение XIX в.: Материалы по метрике и строфике русских поэтов. М., 1979. С. 258—277.
Сёренсен 1957 — *Sørensen H. C.* Die stilistische Verwendung kirchenslavischer Sprachelemente in der Autobiographie Avvakums // Scando-slav. 1957. T. III. P. 154—175.
Серков 1985 — *Серков С. Р.* К истории русской одической строфики: (версификационные эксперименты Ф. Н. Глинки) // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 9, Филология. 1985. № 2. С. 77—82.
Серман 1966 — *Серман И. З.* Поэтический стиль Ломоносова. М.; Л., 1966.
Серман 1973 — *Серман И. З.* Русский классицизм: Поэзия; Драма; Сатира. Л., 1973.
Сеше 1908 — *Sechehaye C. A.* Programme et méthodes de la linguistique théorique: Psychologie du langage. P.; Leipzig; Genève, 1908.
Сидяков 1959 — *Сидяков Л. С.* А. С. Пушкин и проблема прозы в 20-е и 30-е годы XIX века // Учен. зап. Латв. ун-та. 1959. Т. XXIX. С. 125—147.
Сидяков 1970 — *Сидяков Л. С.* Наблюдения над словоупотреблением Пушкина: («проза» и «поэзия») // Учен. зап. Ленингр. гос. пед. ин-та. 1970. Т. 434. С. 125—134.
Силлов 1924 — *Силлов В.* [Рецензия] // Леф. 1924. № 2 (6). С. 157. — Рец. на кн.: Эйхенбаум Б. Сквозь литературу. Л., 1924.
Силлов 1928 — *Силлов В.* Шапочный разбор лесов // Новый леф. 1928. № 11. С. 37—44.

Сильман 1970 — *Сильман Т. И.* Синтактико-стилистические особенности местоимений // Вопр. языкознания. 1970. № 4. С. 81—91.
Сиротинина 1969 — *Сиротинина О. Б.* Порядок слов в теории и практике М. В. Ломоносова // Очерки по истории русского языка и литературы XVIII века: (Ломоносовские чтения). Казань, 1969. Вып. 2/3. С. 206—213.
Скоулз 1974 — *Scholes R.* Structuralism in Literature: An Introduction. 2nd ed. New Haven; L., 1974.
Сливняк 1982 — *Сливняк Д. И.* Грамматическая структура диалогического текста: (Стат. подход): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Ереван, 1982.
Слинина 1970 — *Слинина Э. В.* В. Хлебников о Пушкине // Учен. зап. Ленингр. гос. пед. ин-та. 1970. Т. 434. С. 111—124.
Слонимский 1921 — *Слонимский А.* Некрасов и Маяковский: (К поэтике Некрасова) // Книга и революция. 1921. № 2 (14). С. 5—10.
Слонимский 1923 — *Слонимский А.* В поисках сюжета // Там же. 1923. № 2 (26). С. 4—6.
Слонимский 1959 — *Слонимский А. Л.* Мастерство Пушкина. М., 1959.
Случевская, Рыбникова 1937 — *Случевская Л. Е., Рыбникова М. А.* Лексика «Евгения Онегина» как отражение борьбы за реализм // А. С. Пушкин, 1837—1937. М., 1937. С. 144—167.
Слюсарева, Кузнецов 1976 — Из истории советского языкознания: Рукописные материалы С. И. Бернштейна о Ф. де Соссюре: (Публикация Н. А. Слюсаревой и В. Г. Кузнецова) // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1976. Т. 35, № 5. С. 440—450.
Смирницкий 1948 — *Смирницкий А. И.* Некоторые замечания о принципах морфологического анализа слов // Докл. и сообщ. филол. фак. МГУ. 1948. Вып. 5. С. 21—27.
Смирнов 1924 — *Смирнов А. А.* Новейшие русские работы по поэтике и литературной методологии // Атеней: Ист.-лит. временник. [Л.], 1924. Кн. 1/2. С. 151—162.
Соболевский 1980 — *Соболевский А. И.* История русского литературного языка. Л., 1980.
Соливетти 1988 — *Solivetti C.* «Азбука ума» Велимира Хлебникова // Russ. Lit. 1988. Vol. XXIII, N II. P. 169—184.
Соловьев 1912 — *Соловьев В. С.* Буддийское настроение в поэзии // Соловьев В. С. Собрание сочинений. СПб., 1912. Т. 7. С. 81—99.
Солосин 1913 — *Солосин И.* Отражение языка и образов Св. Писания и книг богослужебных в стихотворениях Ломоносова // Изв. Отд-ния рус. яз. и словесности Имп. Акад. наук. 1913. Т. XVIII, кн. 2. С. 238—293.
Солосин 1937 — *Солосин И. И.* К вопросу о церковно-славянизмах в языке Пушкина: Поэма «Руслан и Людмила» // Стиль и язык А. С. Пушкина, 1837—1937. М., 1937. С. 90—98.
Сорокин 1953 — *Сорокин Ю. С.* Значение Пушкина в развитии русского литературного языка // История русской литературы. Т. VI. Литература 1820—1830-х годов. М.; Л., 1953. С. 329—368.
Сорокин 1976а — *Сорокин Ю. С.* Белинский и проблемы русской стилистики // Рус. речь. 1976. № 4. С. 3—12.
Сорокин 1976б — *Сорокин Ю. С.* Стилистическая теория и речевая практика молодого Тредиаковского: (Пер. романа П. Тальмана «Езда в остров любви») // Венок Тредиаковскому. Волгоград. 1976. С. 45—54.
Соссюр 1922 — *Saussure F. de.* Cours de linguistique générale. 2e ed. P., 1922. Пер.: *Соссюр Ф. де.* Труды по языкознанию. М., 1977. С. 31—273.
Соссюр 1933 — *Соссюр Ф. де.* Курс общей лингвистики. М., 1933.
Спасский 1921 — *Спасский К.* У Маяковского // Новый мир. 1921. 27 окт., № 227. С. 4.
Срезневский 1903 — *Срезневский И. И.* Чтения о древних русских летописях. [IV—VIII]. Повесть временных лет // Изв. Отд-ния рус. яз. и словесности Имп. Акад. наук. 1903. Т. VIII, кн. 1. С. 120—173.
Станкевич 1961 — *Stankiewicz E.* Poetic and Non-Poetic Language in Their Interrelation // Poetics. Poetyka. Поэтика. W-wa, 1961. P. 11—23.
Стейнер 1977 — *Steiner P.* Jan Mukařovský and Charles W. Morris: Two Pioneers of the Semiotics of Art // Semiotica. 1977. Vol. 19, N 3/4. P. 321—334.

Стейнер 1984 — *Steiner P.* Production versus Reception: The Esthetic Axiologies of Otakar Zich and Jan Mukařovský // Language and Literary Theory. Ann Arbor, 1984. P. 527—534.
Стейнер 1986 — *Steiner P.* «Formalismus» und «Strukturalismus»: Was bedeutet schon ein Name? // Zeichen und Funktion: Beiträge zur ästhetischen Konzeption Jan Mukařovskýs. München, 1986. S. 118—147.
Стейнер, Давыдов 1977 — *Steiner P., Davydov S.* The Biological Metaphor in Russian Formalism: The Concept of Morphology // Sub-Stance. 1977. Vol. 16. P. 149—158.
Стенник 1973 — *Стенник Ю. В.* Одическая строфа Ломоносова // Вопр. рус. лит. 1973. Вып. 2 (22). С. 60—67.
Стенник 1983 — *Стенник Ю. В.* Из истории литературной полемики 1770-х гг.: (Сатира Сумарокова «О худых рифмотворцах») // XVIII век. Сб. 14. Рус. лит. XVIII—начала XIX века в обществ.-культ. контексте. Л., 1983. С. 251—260.
Степанов 1928 — *Степанов Н.* Творчество Велимира Хлебникова // Хлебников В. Собр. произв. Л., [1928]. Т. 1. С. 31—64.
Степанов 1936 — *Степанов Н.* В. В. Хлебников: Биогр. очерк // Хлебников В. Избранные стихотворения. М., 1936. С. 5—77.
Степанов 1946 — *Степанов Н.* Грибоедов и Крылов // А. С. Грибоедов, 1795—1829. М., 1946. С. 134—149.
Степанов 1959 — *Степанов А. В.* Из наблюдений над употреблением местоимений в поэзии первой половины XIX века // Вестн. Моск. ун-та. Сер. ист.-филол. 1959. № 3. С. 167—172.
Степанов 1962 — *Степанов Ю. С.* Доказательство и аксиоматичность в стилистике: Метод Л. Шпитцера // Вестн. Моск. ун-та. Сер. VII, Филология; Журналистика. 1962. № 5. С. 43—50.
Степанов 1971 — *Степанов Ю. С.* Семиотика. М., 1971.
Степанов 1975 — *Степанов Ю. С.* Методы и принципы современной лингвистики. М., 1975.
Степанов 1984 — *Степанов Ю. С.* Семантика «цветного сонета» Артюра Рембо // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1984. Т. 43, № 4. С. 341—347.
Стефан 1981 — *Stephan H.* «Lef» and the Left Front of the Arts. München, 1981.
Столяров 1927 — *Столяров М. П.* К проблеме поэтического образа // Ars poetica. М., 1927. [Вып.] I. С. 101—126.
Студнева 1986 — *Студнева А. И.* Союз «и» в синтаксисе художественной прозы А. С. Пушкина // Лексическая и грамматическая семантика. Смоленск, 1986. С. 83—90.
Сумароков 1759 — [*Сумароков А. П.*] К несмысленным рифмотворцам // Трудолюбивая пчела. 1759. Дек. С. 763—767.
Сумароков 1782 — *Сумароков А. П.* Полное собрание всех сочинений. М., 1782. Ч. X.
Суражевский 1941 — *Суражевский Л. Д.* Словарь комедии «Горе от ума» А. С. Грибоедова: Дис. ... канд. филол. наук. М., 1941. — (Моск. гос. пед. ин-т).
Суражевский 1977 — *Суражевский Л. Д.* Реализм языка «Горя от ума» [1941] // А. С. Грибоедов: Творчество; Биография; Традиции. Л., 1977. С. 85—98.
Сухомлинов 1854 — *Сухомлинов М. И.* О языкознании в древней России. М., 1854.
Тамарченко 1985 — *Тамарченко Н. Д.* «Зона построения образа» и образ автора в реалистическом романе: («Евгений Онегин») // Проблема автора в художественной литературе. Устинов, 1985. С. 64—69.
Тарановский 1963 — *Тарановский К.* О взаимоотношении стихотворного ритма и тематики // Amer. Contrib. V Intern. Congr. Slavists. Vol. I. Ling. Contrib. The Hague, 1963. P. 287—332.
Тарановский 1966 — *Тарановский К. Ф.* Из истории русского стиха XVIII в.: (Одическая строфа AbAb||CCdEEd в поэзии Ломоносова) // XVIII век. Сб. 7. Роль и значение литературы XVIII века в истории русской культуры. М.; Л., 1966. С. 106—115.
Тименчик 1977 — *Тименчик Р. Д.* Заметки об акмеизме. II // Russ. Lit. 1977. Vol. V, N 3. P. 281—300.

Тимофеев 1928 — *Тимофеев Л. И.* Вольный стих XVIII века // Ars poetica. [Вып.] II. Стих и проза. М., 1928. С. 73—115.
Титаник 1973 — *Titunik I. R.* The Formal Method and the Sociological Method (M. M. Baxtin, P. N. Medvedev, V. N. Vološinov) in Russian Theory and Study of Literature // Vološinov V. N. Marxism and the Philosophy of Language. N. Y.; L., 1973. P. 175—200.
Тоддес 1986 — *Тоддес Е. А.* Мандельштам и опоязовская филология // Тыняновский сборник: Вторые Тыняновские чтения. Рига, 1986. С. 78—102.
Тоддес, Чудаков, Чудакова 1977 — *Тоддес Е. А., Чудаков А. П., Чудакова М. О.* Комментарии // Тынянов Ю. Н. Поэтика; История литературы; Кино. М., 1977. С. 397—572.
Тоддес, Чудакова 1981 — *Тоддес Е. А., Чудакова М. О.* Первый русский перевод «Курса общей лингвистики» Ф. де Соссюра и деятельность Московского лингвистического кружка // Федоровские чтения. 1978. М., 1981. С. 229—249.
Тодоров 1977 — *Todorov T.* Poétique générale // Roman Jakobson: Echoes of His Scholarship. Lisse, 1977. P. 473—484.
Тодоров 1985 — *Todorov T.* Three Conceptions of Poetic Language // Russian Formalism: A Retrospective Glance. New Haven, 1985. P. 130—147.
Томашевский 1920 — *Томашевский Б.* Андрей Белый и художественная проза // Жизнь искусства. 1920. 18 мая, № 454. С. 3; 22/23 мая, № 458/459. С. 2; 25 мая, № 460. С. 2.
Томашевский 1921а — *Борский.* Теория поэтического языка // Книга и революция. 1921. № 12. С. 54. — Рец. на кн.: Якобсон Р. Новейшая русская поэзия: Набросок первый. Прага, 1921.
Томашевский 1921б — *Т. Б.* [Рецензия] // Книга и революция. 1921. № 1 (13). С. 66. — Рец. на кн.: Тынянов Ю. Достоевский и Гоголь: (К теории пародии). Пг., 1921.
Томашевский 1921в — *Томашевский Б.* [Рецензия] // Книга и революция. 1921. № 10/11. С. 32—34. — Рец. на кн. и ст.: Брюсов В. Краткий курс науки о стихе. Ч. 1. Частная метрика и ритмика русского языка. М., 1919; Белый А. О художественной прозе // Горн. 1919. Кн. 2/3. С. 49—55.
Томашевский 1922а — *Т. Б.* [Рецензия] // Книга и революция. 1922. № 4 (16). С. 49. — Рец. на кн.: Шкловский В. Развертывание сюжета. Пг., 1921.
Томашевский 1922б — *Т. Б.* [Рецензия] // Книга и революция. 1922. № 6 (18). С. 54—55. — Рец. на кн.: Эйхенбаум Б. Мелодика русского лирического стиха. Пб., 1922.
Томашевский 1923а — *Томашевский Б.* Литература и биография // Книга и революция. 1923. № 4 (28). С. 6—9.
Томашевский 1923б — *Томашевский Б.* Проблема стихотворного ритма // Литературная мысль: Альманах. Пг., 1923. [Вып.] II. С. 124—140.
Томашевский 1923в — *Томашевский Б.* Русское стихосложение: Метрика. Пб., 1923.
Томашевский 1924а — *Томашевский Б.* Конструкция тезисов // Леф. 1924. № 1 (5). С. 140—148.
Томашевский 1924б — *Томашевский Б.* [Рецензия] // Рус. современник. 1924. Кн. 2. С. 297—299. — Рец. на кн.: Жирмунский В. Байрон и Пушкин: Из истории романтической поэмы. Л., 1924.
Томашевский 1924в — *Томашевский Б.* [Рецензия] // Рус. современник. 1924. Кн. 3. С. 265—268. — Рец. на кн.: Тынянов Ю. Проблема стихотворного языка. Л., 1924.
Томашевский 1925 — *Томашевский Б. В.* Формальный метод: (Вместо некролога) // Современная литература. М., 1925. С. 144—153.
Томашевский 1927 — *Томашевский Б.* Теория литературы: Поэтика. 3-е изд. М.; Л., 1927.
Томашевский 1928а — *Томашевский Б.* Стих и ритм: Методологические заметки [1925] // Поэтика: Временник Отд. словесных искусств Гос. ин-та истории искусств. Л., 1928. [Вып.] IV. С. 5—25.
Томашевский 1928б — *Tomaševskij B.* La nouvelle école d'histoire littéraire en Russie // Rev. Étud. slav. 1928. T. VIII, fasc. 3/4. P. 226—240.

Томашевский 1941 — *Томашевский Б.* Поэтическое наследие Пушкина: (лирика и поэмы) // Пушкин — родоначальник новой русской литературы. М.; Л., 1941. С. 263—334.
Томашевский 1947 — *Томашевский Б. В.* Стих «Горя от ума» // Русские классики и театр. Л.; М., 1947. С. 192—254.
Томашевский 1951 — *Томашевский Б.* Язык и литература // Октябрь. 1951. № 7. С. 166—176.
Томашевский 1956а — *Томашевский Б. В.* Вопросы языка в творчестве Пушкина // Пушкин: Исследования и материалы. М.; Л., 1956. Т. I. С. 126—184.
Томашевский 1956б — *Томашевский Б.* Пушкин. Кн. 1. (1813—1824). М.; Л., 1956.
Томашевский 1958а — *Томашевский Б. В.* Стих и язык. М., 1958.
Томашевский 1958б — *Томашевский Б. В.* Строфика Пушкина // Пушкин: Исследования и материалы. М.; Л., 1958. Т. II. С. 49—184.
Томашевский 1959 — *Томашевский Б. В.* Стилистика и стихосложение. Л., 1959.
Томашевский 1977а — *Томашевский Б.* О шестистопном ямбе у Пушкина [1918] // Учен. зап. Тарт. ун-та. 1977. Вып. 422. С. 103—111.
Томашевский 1977б — Томашевский и Московский лингвистический кружок: [Предисл. и публ. Л. С. Флейшмана] // Там же. С. 113—132.
Томашевский 1978 — Б. В. Томашевский в полемике вокруг «формального метода»: Публикация Л. Флейшмана // Slav. hierosolymitana. 1978. Vol. III. P. 384—388.
Топоров 1983 — *Топоров В. Н.* Пространство и текст // Текст: семантика и структура. М., 1983. С. 227—284.
Топоров 1985 — *Toporov V. N.* A Few Remarks on Propp's *Morphology of the Folktale* // Russian Formalism: A Retrospective Glance. New Haven, 1985. P. 252—271.
Топоров 1986а — *Топоров В. Н.* О некоторых предпосылках формирования категории притяжательности // Славинское и балканское языкознание: Проблемы диалектологии; Категория посессивности. М., 1986. С. 142—167.
Топоров 1986б — *Топоров В. Н.* О некоторых теоретических аспектах этимологии // Этимология, 1984. М., 1986. С. 205—211.
Тренин 1937 — *Тренин В. В.* В мастерской стиха Маиковского. М., 1937.
Третьяков 1923а — *Третьяков С.* Бука русской литературы: (об Алексее Крученых) // Бука русской литературы. М., 1923. С. 3—17.
Третьяков 1923б — *Третьяков С.* Трибуна Лефа // Леф. 1923. № 3. С. 154—164.
Трубецкой 1923 — *Трубецкой Н. С.* [Рецензия] // Slavia. 1923. Roč. II, seš. 2/3. S. 452—460. — Рец. на кн.: Якобсон Р. О чешском стихе преимущественно в сопоставлении с русским. Берлин, 1923.
Трубецкой 1975 — N. S. Trubetzkoy's Letters and Notes // Prep. for Publ. by R. Jakobson. The Hague; Paris, 1975.
Трунёв 1949 — *Трунёв Н. В.* Борьба Белинского за литературную речь // Учен. зап. Омск. пед. ин-та. 1949. Вып. 4. С. 3—74.
Тынянов 1921а — *Тынянов Ю.* Блок и Гейне // Об Александре Блоке. Пб., 1921. С. 235—264.
Тынянов 1921б — *Тынянов Ю.* Достоевский и Гоголь: (К теории пародии). Пг., 1921.
Тынянов 1921в — *Тынянов Ю.* Стиховые формы Некрасова // Летопись Дома Литераторов. 1921. № 4. С. 3—4.
Тынянов 1922 — *Тынянов Ю.* «Ода его сиятельству графу Хвостову» // Пушкинский сборник памяти проф. С. А. Венгерова. М.; Пг., 1922. С. 75—92.
Тынянов 1924а — *Ван-Везен Ю.* Журнал, критик, читатель и писатель. Статья I // Жизнь искусства. 1924. № 22. С. 14—15.
Тынянов 1924б — *Тынянов Ю.* Литературное сегодня // Рус. современник. 1924. Кн. 1. С. 292—306.
Тынянов 1924в — *Тынянов Ю.* О литературном факте // Леф. 1924. № 2 (6). С. 101—116.
Тынянов 1924г — *Тынянов Ю.* Проблема стихотворного языка. Л., 1924.
Тынянов 1924д — *Тынянов Ю.* Промежуток: (О поэзии) // Рус. современник. 1924. Кн. 4. С. 209—221.
Тынянов 1924е — *Тынянов Ю.* Словарь Ленина-полемиста // Леф. 1924. № 1 (5). С. 81—110.

Тынянов 1924ж — *Ю. Т.* [Рецензия] // Рус. современник. 1924. Кн. 1. С. 324. — Рец. на кн.: Райнов Т. Александр Афанасьевич Потебня. Л., 1924.
Тынянов 1926 — *Тынянов Ю.* Архаисты и Пушкин // Пушкин в мировой литературе. Л., 1926. С. 215—286, 384—393.
Тынянов 1927а — *Тынянов Ю.* Вопрос о литературной эволюции // На лит. посту. 1927. № 10. С. 42—48.
Тынянов 1927б — *Тынянов Ю.* Ода как ораторский жанр [1922] // Поэтика: Временник Отд. словесных искусств Гос. ин-та истории искусств. Л., 1927. [Вып.] III. С. 102—128.
Тынянов 1928 — *Тынянов Ю.* О Хлебникове // Хлебников В. Собр. произв. Л., [1928]. Т. 1. С. 17—30.
Тынянов 1929 — *Тынянов Ю.* Архаисты и новаторы. Л., 1929.
Тынянов 1946 — *Тынянов Ю.* Сюжет «Горя от ума» // Лит. наследство. [Т.] 47/48. А. С. Грибоедов. М., 1946. С. 147—188.
Тынянов 1975 — *Тынянов Ю. Н.* О композиции «Евгения Онегина» [1921—1922] // Памятники культуры: Новые открытия, 1974. М., 1975. С. 123—138.
Тынянов 1977а — *Тынянов Ю. Н.* О пародии [1929] // Тынянов Ю. Н. Поэтика; История литературы; Кино. М., 1977. С. 284—310.
Тынянов 1977б — *Тынянов Ю. Н.* Предисловие к книге «Проблема стиховой семантики» [1923] // Там же. С. 253—254.
Тынянов 1977в — *Тынянов Ю. Н.* Тютчев и Гейне [1917—1920] // Там же. С. 350—395.
Тынянов, Якобсон 1928 — *Тынянов Ю., Якобсон Р.* Проблемы изучения литературы и языка // Новый леф. 1928. № 12. С. 35—37.
Тюкин 1984 — *Тюкин В. П.* Венок сонетов в русской поэзии XX века // Проблема теории стиха. Л., 1984. С. 208—215.
Уимсатт 1958 — *Wimsatt W. K.* The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry. N. Y., 1958.
Уиннер 1973 — *Winner T. G.* The Aesthetics and Poetics of the Prague Linguistic Circle // Poetics. 1973. N 8. P. 77—96.
Уиннер 1976 — *Winner T. G.* Jan Mukařovský: The Beginning of Structural and Semiotic Aesthetics // Sound, Sign and Meaning: Quinquagenary of the Prague Linguistic Circle. Ann Arbor, 1976. P. 433—455.
Уиннер 1977 — *Winner T. G.* Roman Jakobson and Avantgarde Art // Roman Jakobson: Echoes of His Scholarship. Lisse, 1977. P. 503—514.
Уиннер 1987 — *Winner T. G.* The Aesthetic Semiotics of Roman Jakobson // Language, Poetry and Poetics: The Generation of the 1890s: Jakobson, Trubetzkoy, Majakovskij. Berlin; N. Y.; Amsterdam, 1987. P. 257—274.
Улуханов 1964 — *Улуханов И. С.* Предлоги *предъ—передъ* в русском языке XI—XVII вв. // Исследования по исторической лексикологии древнерусского языка. М., 1964. С. 125—160.
Унбегаун 1968 — *Унбегаун Б. О.* Язык русской литературы и проблемы его развития // VI[e] Congr. intern. slavistes: Commun. délégation française et de la délégation suisse. P., 1968. P. 129—134.
Унбегаун 1971 — *Унбегаун Б.* Русский литературный язык: проблемы и задачи его изучения // Поэтика и стилистика русской литературы. Л., 1971. С. 329—333.
Унбегаун 1973 — *Unbegaun B. O.* The Russian Literary Language: A Comparative View // Mod. Lang. Rev. 1973. Vol. 68, N 4. P. XIX—XXV.
Уолтон 1981 — *Walton W. G.* V. N. Voloshinov: A Marriage of Formalism and Marxism // Semiotics and Dialectics: Ideology and the Text. Amsterdam, 1981. P. 39—102.
Успенский 1931 — *Успенский Л.* Русский язык после революции // Slavia. 1931. Roč. X, seš. 2. S. 252—287.
Успенский 1973 — *Успенский Б. А.* К поэтике Хлебникова: проблемы композиции // Сборник статей по вторичным моделирующим стистемам. Тарту, 1973. С. 122—127.
Успенский 1983 — *Успенский Б. А.* Языковая ситуация Киевской Руси и ее значение для истории русского литературного языка. М., 1983.
Успенский 1984 — *Успенский Б. А.* К истории одной эпиграммы Тредиаковского: (Эпизод языковой полемики середины XVIII в.) // Russ. Ling. 1984. Vol. VIII, N 2. P. 75—127.

Успенский 1985 — *Успенский Б. А.* Из истории русского литературного языка XVIII—начала XIX века: Языковая программа Карамзина и ее исторические корни. М., 1985.
Успенский 1987 — *Успенский Б. А.* История русского литературного языка (XI—XVII вв.). München, 1987.
Уткина 1954 — *Уткина В. П.* Лексика ранних повестей Н. М. Карамзина // Изв. Крым. пед. ин-та. 1954. Т. XIX. С. 235—294.
Уэллбери 1986 — *Wellbery D. E.* Mukařovský und Kant: Zum Status ästhetischer Zeichen // Zeichen und Funktion: Beiträge zur ästhetischen Konzeption Jan Mukařovskýs. München, 1986. S. 148—179.
Уэрт 1976 — *Werth P.* Roman Jakobson's Verbal Analysis of Poetry // J. Ling. 1976. Vol. 12, N 1. P. 21—73.
Файзер 1973 — *Fizer J.* Conceptual Affinities and Differences between A. A. Potebnja's Theory of *Internal Form* and Roman Ingarden's *Stratum of Aspects* // Amer. Contrib. VII Intern. Congr. Slavists. Vol. I. Ling. and Poetics. The Hague; Paris, 1973. P. 101—115.
Факкани 1982 — *Факкани Р.* О речевой маске Слюняя // Finitis duodecim lustris. Таллин, 1982. С. 151—154.
Фарыно 1973а — *Фарыно Е. Метаморфозы* Заболоцкого: (Опыт реконструкции поэтического языка) // Stud. ross. posnan. 1973. Z. IV. S. 93—114.
Фарыно 1973б — *Фарино Е.* Некоторые вопросы теории поэтического языка: (Язык как моделирующая система. Поэтический язык Цветаевой) // Semiotyka i struktura tekstu. Wrocław; W-wa; Kraków; Gdańsk. 1973. S. 131—170.
Фарыно 1975 — *Фарыно Е.* К проблеме кода лирики Пушкина: (Лирическое «я», время и пространство) // O poetyce Aleksandra Puszkina. Poznań, 1975. S. 121—136.
Фарыно 1979 — *Фарино Е.* Две модели лирического «я» у Лермонтова // Russian Romanticism: Studies in the Poetic Codes. Stockholm, 1979. P. 167—185.
Фарыно 1981 — *Faryno J.* Семиотические аспекты поэзии Маяковского // Umjetnost riječi. 1981. God. XXV, izvanredni sv. S. 77—89.
Фарыно 1987 — *Faryno J.* «Золотистого меда струя. . .» Мандельштама // Text and Context. Stockholm, 1987. P. 111—121.
Федоров 1966 — *Федоров А. И.* Об особенностях языка и стиля Е. А. Баратынского // Вопросы языка и литературы. Новосибирск, 1966. Вып. I, ч. I. С. 3—15.
Федотов 1970 — *Федотов О. И.* Рифмы гладкие, как стекло. . . // Учен. зап. Моск. гос. пед. ин-та. 1970. № 405. С. 310—327.
Феррари-Браво 1973 — *Ferrari-Bravo D.* Per un lessico della poetica šklovskiana // Strumenti crit. 1973. N 20. P. 83—105.
Феррарио 1977 — *Ferrario E.* Teorie della litteratura in Russia, 1900—1934. Roma, 1977.
Филиппов 1925 — *Филиппов В.* Проблемы стиха в «Горе от ума»: Материал для сценических характеристик // Искусство. 1925. № 2. С. 146—175.
Филиппов 1946 — *Филиппов В.* Язык действующих лиц «Горя от ума» // Грибоедов А. С. Горе от ума. М., 1946. С. 135—168.
Флейшман 1972 — *Флейшман Л.* Об одном приеме Баратынского // Quinquagenario: Сб. статей молодых филологов к 50-летию проф. Ю. М. Лотмана. Тарту, 1972. С. 147—153.
Флоренский 1914 — *Флоренский П.* Столп и утверждение истины: Опыт православной феодицеи в двенадцати письмах. М., 1914.
Флоренский 1922 — *Флоренский П.* Символическое описание // Феникс: Сб. худож.-лит., науч. и филос. М., 1922. Кн. 1. С. 80—94.
Флоренский 1973 — *Флоренский П. А.* Строение слова [1922] // Контекст — 1972: Лит.-теорет. исследования. М., 1973. С. 348—375.
Фомичев 1982 — *Фомичев С. А.* «Язык наперед ума рыщет»: О языке комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума» // Лит. учеба. 1982. № 3. С. 124—130.
Фонадь 1965 — *Fónagy I.* Der Ausdruck als Inhalt: Ansätze zu einer funktionellen Poetik // Mathematik und Dichtung: Versuche zur Frage einer exakten Literaturwissenschaft. München, 1965. S. 243—274.
Фосслер 1904 — *Voßler K.* Positivismus und Idealismus in der Sprachwissenschaft: Eine sprach-philos. Untersuchung. Heidelberg. 1904.

Фосслер 1913 — *Vossler K.* Frankreichs Kultur im Spiegel seiner Sprachentwicklung: Geschichte der französischen Schriftsprache von den Anfängen bis zur klassischen Neuzeit. Heidelberg, 1913.

Фосслер 1923 — *Vossler K.* Über grammatische und psychologische Sprachformen [1919] // Vossler K. Gesammelte Aufsätze zur Sprachphilosophie. München, 1923. S. 105—151. Пер.: Проблемы литературной формы. Л., 1928. С. 148—190.

Фреге 1892а — *Frege G.* Über Begriff und Gegenstand // Vierteljahrsschr. wiss. Philos. 1892. Jg. XVI, H. 2. S. 192—205. Пер.: Семиотика и информатика. М., 1978. Вып. 10. С. 188—205.

Фреге 1892б — *Frege G.* Über Sinn und Bedeutung // Ztschr. Philos. und philos. Kritik. 1892. Bd. 100. S. 25—50. Пер.: Семиотика и информатика. М., 1977. Вып. 8. С. 181—210.

Функе 1924 — *Funke O.* Innere Sprachform: Eine Einführung in A. Martys Sprachphilosophie. Reichenberg i. B., 1924.

Хаас 1976 — *Haas W. A.* The Reported Speech of Valentin N. Vološinov // Dispositio. 1976. Vol. 1, N 3. P. 352—356.

Хабургаев 1983 — *Хабургаев Г. А.* «Средний штиль» М. В. Ломоносова в контексте истории русского литературного языка // Вопр. языкознания. 1983. № 3. С. 101—109.

Хабургаев 1984 — *Хабургаев Г. А.* Старославянский — церковнославянский — русский литературный // История русского языка в древнейший период. М., 1984. С. 5—35.

Хабургаев 1986 — *Хабургаев Г. А.* Программа лексической нормализации русского литературного языка в трудах М. В. Ломоносова // М. В. Ломоносов и русская культура. Тарту, 1986. С. 73—76.

Хазенмюллер 1981 — *Hasenmüller A. C.* The Function of Art as «Iconic Text»: An Alternative Strategy for a Semiotics of Art // Semiotica. 1981. Vol. 36, N 1/2. P. 135—152.

Хамбургер 1957 — *Hamburger K.* Die Logik der Dichtung. Stuttgart, 1957.

Ханзен-Лёве 1978а — *Hansen-Löve A. A.* Der russische Formalismus: Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung. Wien, 1978.

Ханзен-Лёве 1978б — *Hansen-Löve A. A.* Wissenschaftliche Theoretisierung künstlerischer Modelle und künstlerische Realisierung (Literarisierung) theoretischer Modelle — dargestellt am Beispiel der russischen Formalismus // Wien. slav. Jb. 1978. Bd. XXIV. S. 60—107.

Ханзен-Лёве 1982 — *Hansen-Löve A. A.* Die «Realisierung» und «Entfaltung» semantischer Figuren zu Texten // Wien. slav. Almanach. 1982. Bd. 10. S. 197—252.

Ханзен-Лёве 1984 — *Hansen-Löve A. A.* Dominanta // Pojmovnik ruske avangarde. Zagreb, 1984. Sv. 2. S. 39—48.

Ханзен-Лёве 1985а — *Hansen-Löve A. A.* Die Einfaltung des «Welt — Text» — Paradigmas in der Poesie V. Chlebnikovs // Velimir Chlebnikov: A Stockholm Symp. Stockholm, 1985. P. 27—87.

Ханзен-Лёве 1985б — *Hansen-Löve A. A.* «Бытология» между фактами и функциями // Rev. Étud. slav. 1985. T. LVII, fasc. 1. P. 91—103.

Ханзен-Лёве 1988 — *Hansen-Löve A. A.* «Установка» («Intention», «Einstellung») // Russ. Lit. 1988. Vol. XXIV, N II. P. 161—180.

Ханпира 1966 — *Ханпира Э. И.* Окказиональное словообразование В. В. Маяковского: (Отыменные глаголы и причастия): Автореф. дисс. . . . канд. филол. наук. М., 1966.

Ханпира 1983 — *Ханпира Э. И.* Об одной группе гротескных слов у Маяковского // Рус. лит. 1983. № 4. С. 175—179.

Харджиев 1940 — [*Харджиев Н. И.*] От редакции // Хлебников В. Неизданные произведения. М., 1940. С. 3—18.

Харджиев 1970 — *Харджиев Н.* Маяковский и Хлебников // Харджиев Н., Тренин В. Поэтическая культура Маяковского. М., 1970. С. 96—126.

Харджиев 1975 — *Харджиев Н.* Судьба Алексея Крученых // Svantevit. 1975. Årg. I, N 1. S. 34—42.

Хватик 1981 — *Chvatík K.* Semiotics of a Literary Work of Art: Dedicated to the 90th Birthday of Jan Mukařovský (1891—1975) // Semiotica. 1981. Vol. 37, N 3/4. P. 193—214.
Хватик 1986 — *Chvatík K.* Die Semiotik des literarischen Kunstwerks // Zeichen und Funktion: Beiträge zur ästhetischen Konzeption Jan Mukařovskýs. München, 1986. S. 1—35.
Хетсо 1973 — *Хетсо Г.* Евгений Баратынский: Жизнь и творчество. Oslo; Bergen; Tromsø, 1973.
Хильшер 1966 — *Hielscher K.* A. S. Puškins Versepik: Autoren-Ich und Erzählstruktur. München, 1966.
Хлебников 1916 — *Хлебников В.* Время мера мира. Пг., 1916.
Хлебников 1930—1933 — *Хлебников В.* Собрание произведений. Л., 1930. Т. 2, 4; 1931. Т. 3; 1933. Т. 5.
Хлебников 1940 — *Хлебников В.* Неизданные произведения. М., 1940.
Хлебников 1985 — К пониманию Хлебникова: наука и поэзия: [Хлебников В. Слово о числе и наоборот; Закон поколений; ⟨Памятники⟩: Вступ. ст., публ. и коммент. Е. Арензона] // Вопр. лит. 1985. № 10. С. 163—190.
Хойзингтон 1976 — *Hoisington S. S.* The Hierarchy of Narratees in *Evgenii Onegin* // Canad.-Amer. Slav. Stud. 1976. Vol. 10, N 2. P. 242—249.
Холенштейн 1975а — *Holenstein E.* Jakobson and Husserl: A Contribution to the Genealogy of Structuralism // Human Context. 1975. Vol. VII, N 1. P. 61—83.
Холенштейн 1975б — *Holenstein E.* Jakobson ou le structuralisme phénoménologique. P., 1975.
Холенштейн 1977 — *Holenstein E.* Jakobson's Contributions to Phenomenology // Roman Jakobson: Echoes of His Scholarschip. Lisse, 1977. P. 145—162.
Холенштейн 1987 — *Holenstein E.* Jakobson's Philosophical Background // Language, Poetry and Poetics: The Generation of the 1890s: Jakobson, Trubetzkoy, Majakowskij. Berlin; N. Y.; Amsterdam, 1987. P. 15—31.
Холландер 1960 — *Hollander J.* The Metrical Emblem: (Abstract) // Style in Language. N. Y.; L., 1960. P. 191—192.
Холодович 1977 — *Холодович А. А.* О «Курсе общей лингвистики» Ф. де Соссюра // Соссюр Ф. де. Труды по языкознанию. М., 1977. С. 9—29.
Холшевников 1966 — *Холшевников В. Е.* Стихосложение // Пушкин: Итоги и проблемы изуч. М.; Л., 1966. С. 535—564.
Хольтхузен 1960 — *Holthusen J.* Zum Problem der poetischen Syntax bei Boratynskij // Die Welt der Slaven. 1960. Jg. V, H. 3/4. S. 310—321.
Хютль-Фольтер 1973 — *Хютль-Ворт Г.* Спорные проблемы изучения литературы и языка в древнейший период // Wien. slav. Jb. 1973. Bd. XVIII. S. 29—47.
Хютль-Фольтер 1974 — *Хютль-Ворт Г.* О проблемах русского литературного языка конца XVIII—начала XIX в. // Slovanské spisovné jazyky v době obrození. Pr., 1974. S. 33—38.
Хютль-Фольтер 1978 — *Хютль-Фольтер Г.* Диглоссия в Древней Руси // Wien. slav. Jb. 1978. Bd. XXIV. S. 108—123.
Хютль-Фольтер 1980 — *Hüttl-Folter G.* Die Lexeme градъ und городъ in der Nestorchronik // Ztschr. Slavistik. 1980. Bd. 25, N 1. S. 6—16.
Хютль-Фольтер 1982 — *Hüttl-Folter G.* Motivations for the Use of Pleophonic Forms in *Povest' vremennyx let* // Intern. J. Slav. Ling. and Poetics. 1982. Vol. XXV/XXVI. P. 201—207.
Хютль-Фольтер 1983 — *Hüttl-Folter G.* Die trat/torot-Lexeme in den altrussischen Chroniken. Wien, 1983.
Цейтлин 1964 — *Цейтлин Р. М.* Из истории употребления неполногласных и полногласных слов-вариантов в русской художественной речи конца XVIII—начала XIX века // Образование новой стилистики русского языка в пушкинскую эпоху. М., 1964. С. 225—284.
Цейтлин 1965 — *Цейтлин Р. М.* Григорий Осипович Винокур (1896—1947). М., 1965.
Цейтлин 1986 — *Цейтлин Р. М.* Лингвистические труды Г. О. Винокура и современное языкознание: (К 90-летию со дня рождения) // Вопр. языкознания. 1986. № 6. С. 11—22.
Циглер 1978 — *Ziegler R.* Aleksej Kručenych als Sprachkritiker // Wien. slav. Jb. 1978. Bd. XXIV. S. 286—310.

Циглер 1982 — *Циглер Р.* Поэтика А. Е. Крученых поры «41°». Уровень звука // L'avanguardia a Tiflis. Venezia, 1982. P. 231—258.
Черашняя 1985 — *Черашняя Д. И.* Субъектные формы авторского присутствия в романе в стихах А. С. Пушкина «Евгений Онегин» // Проблема автора в художественной литературе. Устинов, 1985. С. 69—74.
Черкасова 1953 — *Черкасова Е. Т.* Борьба В. Г. Белинского за народность русского литературного языка // Материалы и исследования по истории русского литературного языка. М., 1953. Т. III. С. 107—138.
Черных 1948 — *Черных П. Я.* Заметка о фамилиях в «Горе от ума» // Докл. и сообщ. филол. фак. МГУ. 1948. Вып. 6. С. 46—49.
Чернышев 1970 — *Чернышев В. И.* Язык и стиль стихотворений Е. А. Баратынского [1944] // Чернышев В. И. Избр. тр.: В 2 т. М., 1970. Т. 2. С. 112—182.
Чижевский 1972а — *Tschižewskij D.* Der russische Futurismus und die dichterische Sprache // Arch. Stud. neueren Sprachen und Literaturen. 1972. Bd. 209, Jg. 124, Hbd. 1. S. 76—97.
Чижевский 1972б — *Tschižewskij D.* Samovitoe slovo // Ibid. S. 132—134.
Чистяков 1964 — *Чистяков В. Ф.* Проспект Словаря разговорной речи персонажей «Горе от ума» А. С. Грибоедова. Воронеж, 1964.
Чистяков 1973 — *Чистяков В. Ф.* Как читать «Горе от ума» А. С. Грибоедова: (Особенности разговорной речи действующих лиц комедии) // Вопросы литературы и фольклора. Воронеж, 1973. С. 224—229.
Чичерин 1961 — *Чичерин А. В.* Эстетическое рассмотрение внутренней формы слова // Тез. докл. межвуз. конф. по стилистике худож. лит. М., 1961. С. 101.
Чичерин 1977 — *Чичерин А. В.* Эпитет у Баратынского // Замысел, труд, воплощение. . . М., 1977. С. 172—178.
Чичерин 1985 — *Чичерин А. В.* Сила поэтического слова: Ст., воспоминания. М., 1985.
Чудаков 1975 — *Чудаков А. П.* А. А. Потебня // Академические школы в русском литературоведении. М., 1975. С. 305—354.
Чудаков 1976 — *Чудаков А. П.* Ранние работы В. В. Виноградова по поэтике русской литературы // Виноградов В. В. Избр. тр.: Поэтика рус. лит. М., 1976. С. 465—481.
Чудаков 1980 — *Чудаков А. П.* В. В. Виноградов и теория художественной речи первой трети XX века // Виноградов В. В. Избр. тр.: О языке худож. прозы. М., 1980. С. 285—315.
Чудакова 1986 — *Чудакова М. О.* Социальная практика, филологическая рефлексия и литература в научной биографии Эйхенбаума и Тынянова // Тыняновский сборник: Вторые Тыняновские чтения. Рига, 1986. С. 103—131.
Чудакова, Тоддес 1987 — *Чудакова М., Тоддес Е.* Страницы научной биографии Б. М. Эйхенбаума // Вопр. лит. 1987. № 1. С. 128—162.
Чудовский 1914 — *Чудовский В.* О ритме пушкинской «Русалки»: (Отрывок) // Аполлон. 1914. № 1/2. С. 108—121.
Чуковский 1921 — *Чуковский К.* Ахматова и Маяковский // Дом искусств. 1921. № 1. С. 23—42.
Чуковский 1952 — *Чуковский К.* Мастерство Некрасова. М., 1952.
Чумакова 1969 — *Чумакова Ю. П.* Указательные местоимения в похвальных одах М. В. Ломоносова // Очерки по истории русского языка и литературы XVIII века: (Ломоносовские чтения). Казань. 1969. Вып. 2/3. С. 214—222.
Шайтанов 1985 — *Шайтанов И.* В содружестве светил: Поэзия Николая Асеева. М., 1985.
Шанский 1984 — *Шанский Н. М.* Заметки на полях «Горя от ума» А. С. Грибоедова // Рус. яз. в шк. 1984. № 6. С. 53—59.
Шапир 1987а — *Шапир М. И.* Г. О. Винокур и «научная поэтика»: (предисл. к публ.) // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 9, Филология. 1987. № 2. С. 79—82.
Шапир 1987б — *Шапир М. И.* «Грамматика поэзии» и ее создатели: (Теория «поэтического языка» у Г. О. Винокура и Р. О. Якобсона) // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1987. Т. 46, № 3. С. 223—238.
Шапир 1988 — *Шапир М. И.* К вопросу о социокультурном определении литературного языка // Проблемы языкового варьирования и нормирования. М., 1988. С. 65—68.

Шапиро 1969 — *Shapiro M.* On Some Problems in the Semiotics of Visual Art: Field and Vehicle in Image-Signs // Semiotica. 1969. Vol. 1, N 3. P. 223—242. Пер.: Семиотика и искусствометрия. М., 1972. С. 136—163.
Шапиро 1976 — *Shapiro M.* Asymmetry: An Inquiry into the Linguistic Structure of Poetry. Amsterdam; N. Y.; Oxford, 1976.
Шарнхорст 1985 — *Scharnhorst J.* Sprachkultur in der sowjetischen Sprachwissenschaft der 20er Jahre: Zu G. O. Vinokurs Buch «Культура языка» // Ztschr. für Phonet., Sprachwiss. und Kommunikationsforsch. 1985. Bd. 38, H. 3. S. 283—296.
Шауманн 1984 — *Schaumann G.* Proizvodna umjetnost // Pojmovnik ruske avangarde. Zagreb, 1984. Sv. 1. S. 121—129.
Шафир 1925 — *Я. Ш.* Культура языка // Книгоноша. 1925. № 28 (109). С. 4—5. — Рец. на кн.: Винокур Г. Культура языка: Очерки лингвистической технологии. М., 1925.
Шахвердов 1979 — *Шахвердов С. А.* Метрика и строфика Е. А. Баратынского // Русское стихосложение XIX в.: Материалы по метрике и строфике русских поэтов. М., 1979. С. 278—328.
Шахматов 1916 — *Шахматов А. А.* Введение в курс истории русского языка. Ч. I. Исторический процесс образования русских племен и наречий. Пг., 1916.
Шведова 1956 — *Шведова Н. Ю.* К изучению русской диалогической речи: Реплики-повторы // Вопр. языкознания. 1956. № 2. С. 67—82.
Шевелев 1987 — *Shevelov G. Y.* Несколько замечаний о грамоте 1130 года и несколько суждений о языковой ситуации Киевской Руси // Russ. Ling. 1987. Vol. 11, N 2/3. P. 163—178.
Шелепина 1963 — *Шелепина О. Е.* Роль и значение А. С. Грибоедова в истории русского литературного языка. Львов, 1963.
Шенгели 1921 — *Шенгели Г.* Трактат о русском стихе. Ч. 1. Органическая метрика. Одесса, 1921.
Шендельс 1972 — *Шендельс Е. И.* Грамматическая метафора // Науч. докл. высш. шк. Филол. науки. 1972. № 3 (69). С. 48—57.
Шишков 1811 — *Шишков А.* Рассуждение о Красноречии Священного Писания. . . СПб.. 1811.
Шкловский 1914 — *Шкловский В.* Воскрешение слова. СПб., 1914.
Шкловский 1916 — *Шкловский В.* О поэзии и заумном языке // Сборники по теории поэтического языка. Пг., 1916. [Вып.] I. С. 1—15.
Шкловский 1917 — *Шкловский В.* Искусство как прием // Там же. 1917. [Вып.] II. С. 3—14.
Шкловский 1919а — *Шкловский В.* Из филологических очевидностей современной науки о стихе // Гермес: Ежегодник искусства и гуманитарного знания. Киев, 1919. Сб. 1. С. 67—71 (2-й паг.).
Шкловский 1919б — *Шкловский В.* Искусство как прием // Поэтика: Сборники по теории поэтического языка. Пг., 1919. С. 101—114.
Шкловский 1919в — *Шкловский В.* Потебня [1916] // Там же. С. 3—6.
Шкловский 1921 — *Шкловский В.* Розанов: Из книги «Сюжет как явление стиля». Пб., 1921.
Шкловский 1921а — *Шкловский В.* «Тристрам Шенди» Стерна и теория романа. [Пг.], 1921.
Шкловский 1922 — *Шкловский В.* [Рецензия] // Петербург. 1922. № 2. С. 18. — Рец. на кн.: Ахматова А. Anno Domini MCMXXI. Пб., 1922.
Шкловский 1923а — *Шкловский В.* «Евгений Онегин»: (Пушкин и Стерн) // Очерки по поэтике Пушкина. Берлин, 1923. С. 197—220.
Шкловский 1923б — *Шкловский В.* Сентиментальное путешествие: Воспоминания, 1917—1922. М.; Берлин, 1923.
Шкловский 1924 — *Шкловский В.* [Рецензия] // Рус. современник. 1924. Кн. 1. С. 325. — Рец. на кн.: Миклашевский К. Гипертрофия искусства. Пг., 1924.
Шкловский 1926 — *Шкловский В.* Третья фабрика. М., 1926.
Шкловский 1928 — *Шкловский В.* Под знаком разделительным // Новый леф. 1928. № 11. С. 44—46.
Шмелев 1960 — *Шмелев Д.* Литературный язык и язык художественной литературы // Рус. яз. в нац. шк. 1960. № 4. С. 8—18.

Шмид 1976 — *Schmid H.* Aspekte und Probleme der ästhetischen Funktion im tschechischen Strukturalismus // Sound, Sign and Meaning: Quinquagenary of the Prague Linguistic Circle. Ann Arbor, 1976. P. 386—424.
Шнеерсон 1954 — *Шнеерсон М. А.* Изучение речевой характеристики Чацкого // Лит. в шк. 1954. № 3. С. 35—44.
Шольц 1968 — *Scholz F.* Die Anfänge des russischen Futurismus in sprachwissenschaftlicher Sicht // Poetica. 1968. Bd. 2, H. 4. S. 477—500.
Шор 1927а — *Шор Р. О.* Выражение и значение: (Логистическое направление в соврем. лингвистике) // Учен. зап. Ин-та яз. и лит. Рос. ассоц. науч.-исслед. ин-тов обществ. наук. (Лингвист. секция). 1927. Т. I. С. 98—110.
Шор 1927б — *Шор Р.* Кризис современной лингвистики // Яфетический сборник. Л., 1927. [Вып.] V. С. 32—71.
Шоу 1981 — *Show J. T.* The Problem of Unity of Author-Narrator's Stance in Puškin's *Evgenij Onegin* // Russ. Lang. J. 1981. Vol. XXXV, N 120. P. 25—42.
Шпет 1914 — *Шпет Г.* Явление и смысл: Феноменология как основная наука и ее проблемы. М., 1914.
Шпет 1922—1923 — *Шпет Г.* Эстетические фрагменты. Пг., 1922. [Вып.] I. Пг., 1923. [Вып.] II—III.
Шпет 1923а — *Шпет Г.* Проблемы современной эстетики // Искусство. 1923. № 1. С. 43—78.
Шпет 1927а — *Шпет Г.* Введение в этническую психологию. М., 1927. Вып. 1.
Шпет 1927б — *Шпет Г.* Внутренняя форма слова: Этюды и вариации на темы Гумбольдта. М., 1927.
Шпиннер 1975 — *Spinner K. H.* Zur Struktur des lyrischen Ich. Frankfurt a. M., 1975.
Шпитцер 1922 — *Spitzer L.* Italienische Umgangssprache. Bonn; Leipzig, 1922.
Шпитцер 1925 — *Spitzer L.* Wortkunst und Sprachwissenschaft // Germanisch-Romanische Monatsschrift. 1925. Jg. XIII, H. 5/6. S. 169—186. Пер.: Проблемы художественной формы. Л., 1928. С. 191—223.
Шпитцер 1928 — *Spitzer L.* Sprachwissenschaft und Wortkunst [1926] // Spitzer L. Stilstudien. [Bd.] II. Stilsprachen. München, 1928. S. 1—17.
Шрёдер 1962 — *Schroeder H.* Russische Verssatire im 18. Jahrhundert. Köln; Graz, 1962.
Штильман 1958 — *Штильман Л. Н.* Проблемы литературных жанров и традиций в «Евгении Онегине» Пушкина: К вопросу перехода от романтизма к реализму // Amer. Contrib. IV Intern. Congr. Slavicists. 's-Gravenhage. 1958. P. 321—367.
Штоббе 1982 — *Stobbe P.* Utopisches Denken bei V. Chlebnikov. München, 1982.
Штокмар 1928 — *Штокмар М. П.* Вольный стих XIX века // Ars poetica. [Вып.] II. Стих и проза. М., 1928. С. 117—167.
Штокмар 1937 — *Штокмар М.* Стих Пушкина: (Итоги и перспективы его изучения) // Лит. критик. 1937. № 4. С. 252—275.
Штокмар, Руднев 1984 — *Штокмар М. П., Руднев П. А.* Общее и русское стиховедение: Систематический указатель литературы, изданной в СССР на русском языке с 1936 по 1957 г. // Проблемы теории стиха. Л., 1984. С. 216—246.
Шувалов 1929 — *Шувалов С.* О стихе комедии «Горе от ума»: (К социологии ритмики комедии) // А. С. Грибоедов. М., 1929. С. 121—150.
Щерба 1915 — *Щерба Л. В.* Восточнолужицкое наречие. Пг., 1915. Т. I.
Щерба 1923 — *Щерба Л.* Опыты лингвистического толкования стихотворений. I. «Воспоминание» Пушкина // Русская речь. Пг., 1923. [Вып.] I. С. 13—56.
Щерба 1931 — *Щерба Л. В.* О трояком аспекте языковых явлений и об эксперименте в языкознании // Изв. АН СССР. Отд-ние обществ. наук. 1931. № 1. С. 113—129.
Щерба 1936 — *Щерба Л. В.* Опыты лингвистического толкования стихотворений. II. «Сосна» Лермонтова в сравнении с ее немецким прототипом // Советское языкознание. Л., 1936. Т. 2. С. 129—142.
Щерба 1939 — *Щерба Л. В.* Современный русский литературный язык // Рус. яз. в шк. 1939. № 4. С. 19—26.
Эйхенбаум 1916 — *Эйхенбаум Б.* К вопросу о звуках в стихе // Биржевые ведомости. 1916. 7 (20) окт., утр. вып., № 15847. С. 5. — Рец. на кн.: Сборники по теории поэтического языка. Пг., 1916. Вып. I.

Эйхенбаум 1920 — *Эйхенбаум Б.* О звуках в стихе // Жизнь искусства. 1920. 22/23 янв., № 349/350. С. 2—3.
Эйхенбаум 1921 — *Эйхенбаум Б.* Проблемы поэтики Пушкина // Пушкин; Достоевский. Пг., 1921. С. 76—96.
Эйхенбаум 1922а — *Эйхенбаум Б.* Мелодика русского лирического стиха. Пб., 1922.
Эйхенбаум 1922б — *Эйхенбаум Б.* Молодой Толстой. Пб.; Берлин, 1922.
Эйхенбаум 1922в — *Эйхенбаум Б. М.* Путь Пушкина к прозе // Пушкинский сборник памяти проф. С. А. Венгерова. М.; Пг., 1922. С. 59—74.
Эйхенбаум 1922г — *Эйхенбаум Б.* Некрасов // Начала. 1922. № 2. С. 158—192.
Эйхенбаум 1923 — *Эйхенбаум Б.* Анна Ахматова: Опыт анализа. Пб., 1923.
Эйхенбаум 1924а — *Эйхенбаум Б.* В ожидании литературы // Рус. современник. 1924. № 1. С. 280—290.
Эйхенбаум 1924б — *Эйхенбаум Б.* Вокруг вопроса о «формалистах»: (Обзор и ответ) // Печать и революция. 1924. Кн. 5. С. 1—12.
Эйхенбаум 1924в — *Эйхенбаум Б.* Нужна критика // Жизнь искусства. 1924. № 4. С. 12.
Эйхенбаум 1924г — *Эйхенбаум Б.* Сквозь литературу. Л., 1924.
Эйхенбаум 1927а — *Эйхенбаум Б.* Литература и литературный быт // На лит. посту. 1927. № 9. С. 47—52.
Эйхенбаум 1927б — *Эйхенбаум Б. М.* Теория «формального метода» [1925] // Эйхенбаум Б. Литература: Теория; Критика; Полемика. Л., 1927. С. 116—148.
Эйхенбаум 1971 — *Эйхенбаум Б.* Поэзия и проза [1920] // Уч. зап. Тарт. ун-та. 1971. Вып. 284. С. 477—480.
Эйхенгольц 1922 — *Эйхенгольц М.* «Формальная поэтика» // Жизнь. 1922. № 3. С. 164—171.
Эко 1977а — *Eco U.* The Influence of Roman Jakobson on the Development of Semiotics // Roman Jakobson: Echoes of His Scholarschip. Lisse, 1977. P. 39—58.
Эко 1977б — *Eco U.* A Theory of Semiotics. L.; Basingstoke, 1977.
Элиот 1957 — *Eliot T. S.* Three Voices of Poetry [1953] // Eliot T. S. On Poetry and Poets. L., 1957. P. 89—102.
Эльзон 1981 — *Эльзон М. Д.* «Чад» или «чаять»? (О смысле фамилии «Чацкий») // Рус. лит. 1981. № 2. С. 182—183.
Эрлих 1961 — *Erlich V.* The Concept of the Poet as a Problem of Poetics // Poetics. Poetyka. Поэтика. W-wa, 1961. P. 707—717.
Эрлих 1965 — *Erlich V.* Russian Formalism: History — Doctrine. 2nd ed. The Hague; L.; Paris, 1965.
Эрлих 1973 — *Erlich V.* Roman Jakobson: Grammar of Poetry and Poetry of Grammar // Approaches to Poetics. N. Y.; L., 1973. P. 1—27.
Эткинд 1971 — *Эткинд Е. Г.* Опыт о местоимении в системе поэтической речи // Поэтика и стилистика русской литературы. Л., 1971. С. 399—407.
Эткинд 1978 — *Эткинд Е.* Материя стиха. Париж, 1978.
Ягич 1889 — *Ягич И. В.* Критические заметки по истории русского языка // Сб. Отд-ния рус. яз. и словесности Имп. Акад. наук. 1889. Т. XLVI, № 4. С. V—VI, 1—171.
Якобсон 1921 — *Якобсон Р.* Новейшая русская поэзия: Набросок первый. Прага, 1921.
Якобсон 1921а — *Jakobson R.* O realismu v umění // Červen. 1921. Roč. IV. S. 300—304. Рус. текст: Readings in Russian Poetics. Ann Arbor, 1962. P. 29—36.
Якобсон 1921б — *Jakobson R.* Vliv revoluce na ruský jazyk: Poznámky ke knize André Mazona «Lexique de la guerre et de la révolution en Russie» (Paris, 1920) // Nové Atheneum. 1920—1921. Roč. II, sv. III, N 3. S. 111—114; N 5. S. 200—212; N 6. S. 250—255; N 7. S. 310—318.
Якобсон 1922 — *Якобсон Р.* Брюсовская стихология и наука о стихе // Науч. изв. Акад. центра Наркомпроса. Сб. 2. Философия; Литература; Искусство. М., 1922. С. 224—240.
Якобсон 1923 — *Якобсон Р.* О чешском стихе преимущественно в сопоставлении с русским. Берлин, 1923.
Якобсон 1924 — *Якобсон Р.* Старочешские стихотворения, сложенные однорифменными четверостишиями (8а · 4) // Slavia. 1924. Roč. III, seš. 2/3. S. 272—315.

Якобсон 1935 — *Jakobson R.* Randbemerkungen zur Prosa des Dichters Pasternak // Slav. Rdsch. 1935. Jg. VII, N 6. S. 357—374. Пер.: *Якбосон Р.* Работы по поэтике. М., 1987. С. 324—338.
Якобсон 1937 — *Jakobson R.* Socha v symbolice Puškinově // Slovo a slovesnost. 1937. Roč. III, N 1. S. 2—24. Пер.: *Якобсон Р.* Работы по поэтике. М., 1987. С. 145—180.
Якобсон 1956 — *Jakobson R.* Serge Karcevski (August 28, 1884 — November 7, 1955) // Cahiers Ferdinand de Saussure. Genève, 1956. N 14. P. 9—13.
Якобсон 1957 — *Jakobson R.* Shifters, Verbal Categories, and the Russian Verb. Cambridge (Mass.), 1957. Пер.: Принципы типологического анализа языков различного строя. М., 1972. С. 95—113.
Якобсон 1960 — *Jakobson R.* Closing Statement: Linguistics and Poetics // Style in Language. N. Y., L., 1960. P. 350—377. Сокр. пер.: Структурализм: «за» и «против». М., 1975. С. 193—230.
Якобсон 1961 — *Якобсон Р.* Поэзия грамматики и грамматика поэзии // Poetics. Poetyka. Поэтика. W-wa, 1961. S. 397—417.
Якобсон 1963 — *Якобсон Р.* Борис Михайлович Эйхенбаум (4 октября 1886—24 ноября 1959): [Некролог] // Intern. J. Slav. Ling. and Poetics. 1963. Vol. VI. P. 160—167.
Якобсон 1965а — *Jakobson R.* An Example of Migratory Terms and Institutional Models: (On the Fiftieth Anniversary of the Moscow Linguistic Circle) // Omagiu lui Alexandru Rosetti la 70 de ani. Buc., 1965. P. 427—431.
Якобсон 1965б — *Jakobson R.* Quest for Essence of Language // Diogenes. 1965. N 51. P. 21—37. Пер.: Семиотика. М., 1983. С. 102—117.
Якобсон 1965в — *Якобсон Р.* Разработка целевой модели языка в европейской лингвистике в период между двумя войнами // Новое в лингвистике. М., 1965. Вып. IV. С. 372—377.
Якобсон 1971 — *Jakobson R.* The Dominant [1935] // Readings in Russian Poetics: Formalist and Structuralist Views. Cambridge (Mass.); L., 1971. P. 82—87. Пер.: Хрестоматия по теоретическому литературоведению. Тарту, 1976. [Вып.] 1. С. 56—63.
Якобсон 1975 — *Якобсон Р.* О поколении, растратившем своих поэтов [1930] // Смерть Владимира Маяковского. The Hague; Paris, 1975. P. 8—34.
Якобсон 1976 — *Якобсон Р.* Стихи Пушкина о деве-статуе, вакханке и смиреннице // Alexander Puškin: A Symp. on the 175th Anniversary of His Birth. N. Y., 1976. Vol. I. P. 3—26.
Якобсон 1979 — *Jakobson R.* Retrospect // Jakobson R. Selected Writings. [Vol.] V. On Verse, Its Masters and Explorers. The Hague; Paris; N. Y., 1979. P. 569—601. Пер.: *Якобсон Р.* Избранные работы. М., 1985. С. 239—269.
Якобсон 1981 — *Jakobson R.* Selected Writings. [Vol.] III. Poetry of Grammar and Grammar of Poetry. The Hague; Paris; N. Y., 1981.
Якобсон 1981а — *Jakobson R.* To the History of the Moscow Linguistic Circle // Logos semantikos. Vol. I. Geschichte der Sprachphilosophie und der Sprachwissenschaft. B.; New York; Madrid, 1981. S. 267—284.
Якобсон 1985 — *Jakobson R.* From Alyagrov's Letters // Russian Formalism: A Retrospective Glance. New Haven, 1985. P. 1—5.
Якобсон, Богатырев 1923 — *Якобсон Р., Богатырев П.* Славянская филология в России за годы войны и революции. Берлин, 1923.
Якобсон, Поморска 1982 — *Якобсон Р., Поморска К.* Беседы. Jerusalem, 1982.
Якубинский 1916 — *Якубинский Л.* О звуках стихотворного языка // Сборники по теории поэтического языка. Пг., 1916. [Вып.] I. С. 16—30.
Якубинский 1919 — *Якубинский Л.* О поэтическом глоссемосочетании // Поэтика: Сборники по теории поэтического языка. Пг., 1919. С. 7—12.
Якубинский 1923 — Якубинский Л. О диалогической речи // Русская речь. Пг., 1923. [Вып.] I. С. 96—194.
Якубинский 1931 — *Якубинский Л.* Ф. де Соссюр о невозможности языковой политики // Языковедение и материализм. М.; Л., 1931. Вып. II. С. 91—104.
Якубинский 1953 — *Якубинский Л. П.* История древнерусского языка. М., 1953.
Янечек 1981 — *Janecek G.* Baudouin de Courtenay versus Kručenych // Russ. Lit. 1981. Vol. X, N I. P. 17—27.

Ярошевский 1946 — *Ярошевский М. Г.* Понятие внутренней формы слова у Потебни // Изв. АН СССР. Отд-ние лит. и яз. 1946. Т. V, вып. 5. С. 395—399.
Ярхо 1925—1927 — *Ярхо Б. И.* Границы научного литературоведения // Искусство. 1925. № 2. С. 45—60; 1927. Кн. I. С. 16—38.
Ярхо 1969 — *Ярхо Б. И.* Методология точного литературоведения: (набросок плана): ⟨Отрывки⟩ [1935—1936] // Учен. зап. Тарт. ун-та. 1969. Вып. 236. С. 515—526.
Ярхо 1976 — *Ярхо Б. И.* Нахождение доминанты в тексте [1935—1936] // Хрестоматия по теоретическому литературоведению. Тарту, 1976. [Вып.] I. С. 64—65.
Ярхо 1984а — *Ярхо Б. И.* Методология точного литературоведения: (набросок плана) [1935—1936] // Контекст — 1983: Лит.-теорет. исследования. М., 1984. С. 197—236.
Ярхо 1984б — *Ярхо Б. И.* Соотношение форм в русской частушке [1929—1930?] // Проблемы теории стиха. Л., 1984. С. 137—167.

БИБЛИОГРАФИЯ ОПУБЛИКОВАННЫХ ТРУДОВ Г. О. ВИНОКУРА (1916—1988)*

1916

1. Рец.: Маяковский В. В. Облако в штанах: Тетраптих. Пг., [1915] // Моск. мастера. — 1916. — Весна. — С. 91. — Подпись Г. В.
2. Рец.: Бобров С. Новое о стихосложении А. С. Пушкина. М., 1915 // Там же. — С. 93—94.

1921

3. Рец.: Якобсон Р. Новейшая русскаи поэзия: Набросок первый. Прага, 1921 // Новый путь. — 1921. — 6 февр., № 6. — С. 3—4. — Подпись Л. К.
4. Доклад И. Эренбурга о русском искусстве // Там же. — 31 марта, № 47. — С. 6. — Подпись Л. К.
5. Из литературной хроники Петрограда // Там же. — 3 апр., № 50. — С. 6. — Подпись Л. К.
6. Рец.: Воспоминания о Достоевском: [Быков П. Памяти проникновенного сердцеведа: (Из личных воспоминаний); Кони А. Ф. Встречи с Ф. М. Достоевским. Опубл. в журн.: Вестн. лит. 1921. № 2 (26). С. 4—8]. // Там же. — 9 апр., № 55. — С. 2—3. — Подпись Л. Кириллов.
7. Рец.: Вестн. лит. 1921. № 2 (26) // Там же. — 17 апр., № 62. — С. 4. — Подпись Л. Кириллов.
8. Этнография в Сов. России // Там же. — 30 апр., № 73. — С. 4. — Подпись Л. Кириллов. — Совм. с П. Г. Богатыревым.
9. Рец.: Цикуленко А. Азбука библиотековедения. М., 1921 // Там же. — 1 мая, № 74. — С. 4. — Подпись Л. К.
10. Рец.: Mazon A. Lexique de la guerre et de la révolution en Russie (1914—1918). P., 1920 // Там же. — 8 мая, № 79. — С. 4. — Подпись Л. Кириллов.
11. Рец.: [Маиковский В.] 150 000 000. М., 1921 // Там же. — 29 мая, № 95. — С. 3. — Подпись Л. Кириллов.
12. То же // Новый мир. — 1921. — 5 июня, № 104. — С. 5. — Подпись Л. К.
13. Рец.: Новые исторические пособия: Древний мир в памятниках его письменности. Ч. II. Греция. 3-е изд. М., 1921; Карсавин Л. П. Введение в Историю: (Теория истории). Пб., 1920; Жебелев С. А. Древняи Греция. Ч. I. Эллинство. Пб., 1920; Добиаш-Рождественская О. А. Западная Европа в Средние Века. Пб., 1920; Вульфиус А. Г. Западная Европа в Новое Времи. Пб., 1920 // Новый путь. — 1921. — 4 июня, № 100, Лит. прил. — С. [2]. — Подпись Л. К.
14. Рец.: История культуры и литература: Котляревский Н. Девятнадцатый век: Отражение его основных мыслей и настроений в словесном художественном творчестве на Западе. Пб., 1921 // Там же. — 22 июня, № 115. — С. 4. — Подпись Л. Кириллов.
15. Рец.: Кузмин М. Вторник Мэри: Представление в трех частях для кукол живых или деревинных. Пг., 1921 // Там же. — 6 июля, № 125. — С. 4. — Подпись Л. К.
16. Рец.: Родной язык в школе I-й ступени. М., 1921 // Там же. — 10 июли, № 129. — С 4. — Подпись Л. Кириллов.
17. Рец.: Шкловский В. «Тристрам Шенди» Стерна и теории романа. Пг., 1921 // Новый мир. — 1921. — 17 июля, № 140. — С. 7. — Подпись Л. Кириллов.

---

* В библиографию не включены многочисленные (около 150) статьи, заметки и рефераты Г. О. Винокура по вопросам международной политики, опубликованные в газетах «Новый путь» (Рига) и «Новый мир» (Берлин) в 1921—1922 гг.

18. То же // Новый путь. — 1921. — 22 июля, № 139. — С. 4. — Подпись Л. Кириллов.
19. Рец.: Луначарский А. В. Иван в раю: Миф в пяти картинах. М., 1920 // Новый мир. — 1921. — 24 июля, № 146. — С. 6—7. — Подпись Г. В.
20. Рец.: Юрьин Ю. Король в лохмотьях: Драматическая легенда в 5 действиях. Пг., 1921 // Новый путь. — 1921. — 28 июля, № 144 — С. 4. — Подпись Л. К.
21. Рец.: Лирень. М., 1920 // Там же. — Подпись Л. К.
22. Рец.: Кропоткин П. Речи бунтовщика. М., 1921. — Новый мир. — 1921. — 14 авг., № 164. — С. 6. — Подпись Г. В.
23. То же // Новый путь. — 1921. — 20 авг., № 164. — С. 4. — Подпись К-ъ.
24. Рец.: Новое о футуризме: [Искусство старое и новое. Пб., 1921] // Новый мир. — 1921. — 14 авг., № 164. — С. 7. — Подпись Г. В.
25. То же // Новый путь. — 1921. — 3 сент., № 176. — С. 4. — Подпись Л. Кириллов.
26. Рец.: Сахновский В. Г. Театр А. Н. Островского. М., 1920 // Там же. — 16 авг., № 160. — С. 4. — Подпись Л. К.
27. Рец.: Тынянов Ю. Достоевский и Гоголь: (К теории пародии). Пг., 1921 // Новый мир. — 1921. — 21 авг., № 170. — С. 6. — В газ. ошибочно дано: Ю. Тырянов. — Подпись Г. В.
28. Реформа университетского преподавания в России // Новый путь. — 1921. — 20 сент., № 190. — С. 1. — Подпись Л. Кириллов.
29. Новое правописание // Там же. — 27 сент., № 196. — С. 1. — Подпись Л. Кириллов.
30. Рец.: Блонский П. П. Реформа науки. М., 1920 // Там же. — 19 окт., № 215. — С. 4. — Подпись Л. Кириллов.
31. Рец.: Производственное искусство: [Искусство в производстве. М., 1921. [Вып.] I] // Там же. — 10 нояб., № 233. — С. 4. — Подпись Л. Кириллов.
32. Рец.: Рус. книга. 1921. № 9 // Там же. — 10 дек., № 258. — С. 4. — Подпись Л. К.

1922

33. Московский лингвистический кружок // Науч. изв. Акад. центра Наркомпроса. — М., 1922. — Сб. 2: Философия; Литература; Искусство. — С. 289—290.
34. Душа кино: Письмо с Запада // Театр и студия. — 1922. — № 1/2. — С. 61. — Подпись Г. В. — На обл. Кино на Западе.
35. Там в России: (Литературные заметки) // Новый путь. — 1922. — 1 янв., № 275. — С. 3—4.
36. Рец.: «Граф Люксембург»: (Оперетта в «Гранд-Кино»): [О спектакле русского театра оперетты под руководством М. Дальского] // Там же. — 18 янв., № 288. — С. 4. — Подпись Г. В.
37. Рец.: Об Александре Блоке: Сб. ст. Пб., 1921 // Там же. — 25 янв., № 294. — С. 4. — Подпись Г. В.
38. Рец.: Начала. 1921. № 1 // Там же. — 9 февр., № 306. — С. 4. — Подпись Г. В.
39. Рец.: Печать и революция. 1921. Кн. 3 // Там же. — 22 февр., № 317. — С. 4.
40. Рец.: Нов. рус. книга. 1922. № 1 // Там же. — 25 февр., № 320. — С. 4.
41. Рец.: Эйхенбаум Б. Молодой Толстой. Пг.; Берлин, 1922 // Накануне. Лит. прил. — 1922. — 30 июля, № 11. — С. 9. — Подпись Л. Кириллов.

1923

42. Язык на сцене: Заметки лингвиста // Зрелища. — 1923. — № 22. — С. 9.
43. Футуристы — строители языка // Леф. — 1923. — № 1. — С. 204—213.
44. Новая литература по поэтике: (Обзор) // Там же. — С. 239—243.
45. Опыт переизложения газеты: (Из материалов к работе о газетном языке) // Журналист. — 1923. — № 5. — С. 46—50.
46. О революционной фразеологии: (Один из вопросов языковой политики) // Леф. — 1923. — № 2. — С. 104—118. — В огл. Революционная фразеология.
47. Поэтика. Лингвистика. Социология: (Методол. справка) // Там же. — № 3. — С. 104—113.
48. Культура языка: (Задачи современного языкознания) // Печать и революция. — 1923. — Кн. 5. — С. 100—111.

49. Рец.: Пушкинский сборник памяти проф. С. А. Венгерова. М.; Пг., 1922 // Леф. — 1923. — № 2. — С. 154—156. — Подпись Г. В.
50. Рец.: Игра в науку: Брюсов В. Звукопись Пушкина: [Опубл. в журн.: Печать и революция. 1923. Кн. 2. С. 48—62] // Там же. — С. 158—159.
51. Рец.: Петерсон М. Н. Очерк синтаксиса русского языка. М.; Пг., 1923 // Там же. — № 3. — С. 165—167.
52. Рец.: Якобсон Р., Богатырев П. Славянская филология в России за годы войны и революции. Берлин, 1923 // Там же. — С. 173.
53. Рец.: Якобсон Р. О чешском стихе преимущественно в сопоставлении с русским. Берлин, 1923 // Печать и революция. — 1923. — Кн. 5. — С. 274—276.
54. Язык нэпа: Очерк первый // Накануне. — 1923. — 1 марта, № 273. — С. 2—3.
55. Рец.: Сетницкий Н. Статистика, литература и поэзия: К вопросу о плане исследования. Одесса, 1922 // Там же. — 17 апр., № 311. — С. 5.
56. Язык нэпа: Очерк второй // Там же. — 8 июня, № 353. — С. 2—3.

1924

57. О занятиях по языку в корреспондентских кружках // Искусство в рабочем клубе. — М.: Пролеткульт, 1924. — С. 56—65. — Без подписи.
58. О пуризме // Леф. — 1924. — № 4. — С. 156—171.
59. Язык типографии // Журналист. — 1924. — № 14. — С. 32—35.
60. Язык нашей газеты // Леф. — 1924. — № 2 (6). — С. 117—140. — В огл. Газетный язык.
61. Хлебников // Рус. современник. — 1924. — Кн. 4. — С. 222—226.
62. Рец.: Русская речь. Пг., 1923. [Вып.] I // Леф. — 1924. — № 4. — С. 201—204.
63. Рец.: Формальная халтура: Творческий путь Тургенева. Пг., 1923 // Там же. — С. 205—206.
64. Рец.: Томашевский Б. Русское стихосложение: Метрика. Пб., 1923 // Там же. — С. 206—207. — Подпись Г. В.
65. Рец.: Эйхенбаум Б. Сквозь литературу. Л., 1924 // Рус. современник. — 1924. — Кн. 2. — С. 293—294.
66. Рец.: Очерки по поэтике Пушкина. Берлин, 1923 // Там же. — Кн. 3. — С. 263—264.
67. Рец.: Тынинов Ю. Проблема стихотворного языка. Л., 1924 // Печать и революция. — 1924. — Кн. 4. — С. 269—271.
68. Рец.: Ходасевич В. Поэтическое хозяйство Пушкина. Л., 1924. Кн. 1. // Там же. — Кн. 6. — С. 222—224.
69. *Хлебников В.* Есир: [Публикация Г. О. Винокура] // Рус. современник. — 1924. — Кн. 4. — С. 77—90.

1925

70. Культура языка: Очерки лингвистической технологии. — М.: Работник просвещения, 1925. — 216 с.
71. Поэзия и наука // Чет и нечет: Альманах поэзии и критики. — М.: Авторское изд-е, 1925. — С. 21—31.
72. Культура чтения // Журналист. — 1925. — № 4 (20). — С. 20—23.
73. Рец.: Жирмунский В. Байрон и Пушкин: Из истории романтической поэмы. Л., 1924 // Печать и революция. — 1925. — Кн. 1. — С. 263—269. — В журн. ошибочно дано Г. Р. Винокур.
74. Рец.: Новинки пушкинской литературы: [Ходасевич В. Поэтическое хозяйство Пушкина. Л., 1924. Кн. 1.; Пушкин. М., 1924. Сб. 1; Жирмунский В. Байрон и Пушкин: Из истории романтической поэмы. Л., 1924; Модзалевский Б. Анна Петровна Керн. Л., 1924; Пущин И. И. Записки о Пушкине и письма из Сибири. М., 1925; Пушкин А. С. Сочинения / Ред. текста Б. В. Томашевского и К. И. Халабаева. Л., 1924] // Чет и нечет: Альманах поэзии и критики. М.: Авторское изд-е, 1925. — С. 42—43. — Подпись О. С.
75. Рец.: Шпет Г. Эстетические фрагменты. Пб., 1922—1923. [Вып.] I—III // Там же. — С. 44—46. — Подпись Г. В.
76. Рец.: Карский Е. Ф. Русская диалектология: Очерк литературного русского произношения и народной речи великорусской (южновеликорусских и северновеликорусских говоров), белорусской и малорусской (украинского языка). Л., 1924 // Печать и революция. — 1925. — Кн. 2. — С. 231—233.

77. Рец.: Модзалевский Б. Л. Анна Петровна Керн. Л., 1924 ; Гладкий А. К. Новое о Пушкине: (К 125-летнему юбилею со дня рождения и 100-летию со дня ссылки поэта в селе Михайловском Псковской губернии). Псков, 1924; Томашевский Б., Максимов-Евгеньев В. Памятка о Пушкине. Л., 1924 // Там же. — Кн. 3. — С. 271—273.
78. Рец.: Розанов И. Н. Поэты двадцатых годов XIX века. М., 1925 // Там же. — Кн. 4. — С. 265—266.
79. Рец.: Пущин И. И. Записки о Пушкине и письма из Сибири. М., 1925 // Там же. — С. 266—267.
80. Рец.: Пушкин. М., 1924. Сб. 1 // Там же. — Кн. 5/6. — С. 499—502.
81. Ред.: Чет и нечет: Альманах поэзии и критики. — М.: Авторское изд-е, 1925. — 47 с. — Без подписи. — Совм. с Ф. М. Вермелем.
82. [Предисловие] // Там же. — С. 5. — Без подписи.

1927

83. Биография и культура. — М.: Гос. акад. худож. наук, 1927. — 86 с.
84. Критика поэтического текста. — М.: Гос. акад. худож. наук, 1927. — 133 с.
85. Культура чтения // Как и над чем работать писателю. — М.; Л.: Мол. гвардия, 1927. — С. 184—199. — В кн. ошибочно дано В. Винокур.
86. Рец.: Русская речь. Новая серия. Л., 1927. [Вып.] I // Печать и революция. — 1927. — Кн. 4. — С. 181—183.

1928

87. Глагол или имя? Опыт стилистической интерпретации // Русская речь. Новая серия / Под. ред. Л. В. Щербы. — Л.: Academia, 1928.— [Вып.] III. — С. 75 — 93.
88. Рец.: Селищев А. М. Язык революционной эпохи: Из наблюдений над русским языком последних лет (1917—1926). М., 1928 // Печать и революция. — 1928. — Кн. 2. — С. 181—183.
89. Рец.: Виноградов А. К. Мериме в письмах к Соболевскому. М., 1928 // Там же. — Кн. 5. — С. 192—195.
90. Рец.: Пушкин и его современники: Материалы и исслед. Л., 1928. Вып. XXXVII // Там же. — Кн. 6. — С. 196—198.

1929

91. Культура языка. — 2-е изд., испр. и доп. — М.: Федерация, 1929. — 336 с. — На обл. 1930.
92. Mluva typografie // Duch novin. — 1929. — Roč. II, N 1/2. — S. 15—17; N 7/8. — S. 163—165. — В № 1/2 ошибочно дано G. Vinokurov.
93. Puškiniana 1928/29 // Slav. Rdsch. — 1929. — Jg. I, N 9. — S. 746—753.
94. Проблема культуры речи // Рус. яз. в сов. шк. — 1929. — № 5. — С. 82—92.
95. K theorii novinářských žánrů // Duch novin. — 1929. — Roč. II, N 10. — S. 225—229.
96. Рец.: Томашевский Б. Писатель и книга: Очерк текстологии. Л., 1928 (Tomaševskij B. Der Schriftsteller und das Buch: Abriß der Textkritik) // Slav. Rdsch. 1929. — Jg. I, N 1/2. — S. 63. — Подпись G. V.
97. Рец.: Письма женщин к Пушкину: С прил. воспоминаний о Пушкине М. Н. Волконской, Н. А. Дуровой, А. П. Керн, А. М. Каратыгиной-Колосовой, А. О. Смирновой, В. А. Нащокиной, цыганки Тани, А. А. Фукс. М., 1928 // Печать и революция. — 1929. — Кн. 2/3. — С. 140—141.
98. Рец.: Розанов И. Литературные репутации. М., 1928 (Rozanov I. Literarische Reputationen) // Slav. Rdsch. — 1929. — Jg. I, N 4. — S. 288—289.
99. Рец.: Урания: Тютчевский альманах. Л., 1928 (Uranija: T'utčev-Almanach) // Ibid. — N 6. — S. 469—470.
100. Культура речи в газете // Лит. газ. — 1929. — 13 мая, № 4. — С. 2.

1930

101. Вольные ямбы Пушкина // Пушкин и его современники: Материалы и исслед. — Л.: Изд-во АН СССР, 1930. — Вып. XXXVIII/XXXIX. — С. 23—36.
102. *Пушкин А. С.* [Стихотворения] 1817 г.: [Подгот. текста Г. О. Виноку-

ра] // Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 6 т. — М.; Л.: Госиздат, 1930. — Т. 1: Стихотворения 1814—1825, кн. 1. — С. 161—183; кн. 2. — С. 321—322, 378—380.

1931

103. Ямб // БСЭ. — 1931. — Т. 65. — Стб. 528—529.

1934

104. Сост.: Толковый словарь русского языка / Под ред. Д. Н. Ушакова. — М.: Сов. энциклопедия, 1934. — Т. I: А — Кюрины. — LXXX, 1566 стб. — Совм. с др.
105. Метод поэтического слова: [Из статьи «Язык „Бориса Годунова“»] // «Борис Годунов». Сезон 1934/35 г.: Одноднев. газ. Гос. акад. театра драмы. — Л., [1934]. — С. [4].

1935

106. Сост.: Толковый словарь русского языка / Под ред. Д. Н. Ушакова. — М.: Гос. ин-т «Сов. энциклопедия», 1935. — Т. I: А — Кюрины. — LXXX, 1568 стб. — Совм. с др.
107. «Борис Годунов» Пушкина // Лит. современник. — 1935. — № 6. — С. 200—216.
108. *Пушкин А. С.* Полное собрание сочинений: В 9 т. — М.: Academia, 1935. — Т. V: Евгений Онегин: Роман в стихах / Подгот. текста и коммент. Г. О. Винокура. — 391 с.
109. *Пушкин А. С.* Борис Годунов: [Редакция текста и коммент. Г. О. Винокура] // Пушкин. Полн. собр. соч. — [М.; Л.]: Изд-во АН СССР, [1935]. — Т. VII: Драматические произведения. — С. 1—98, 261—295, 385—505.
110. *Пушкин А. С.* Бахчисарайский фонтан; Цыганы: [Подгот. текста Г. О. Винокура] // Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 6 т. — 3-е изд. — М.; Л.: Гос. изд-во худож. лит., 1935. — [Т.] 2: Стихотворения 1826—1836; Сказки; Поэмы. — С. 474—529, 665—667.
111. Стилистические заметки // Лит. газ. — 1935. — 20 мая, № 28 (519). — С. 4.

1936

112. «Словарь» Даля // Кн. новости. — 1936. — № 1. — С. 5—6.
113. Язык «Бориса Годунова» // «Борис Годунов» А. С. Пушкина / Под ред. К. Н. Державина. — Л.: Гос. акад. театр драмы, 1936. — С. 125—158.
114. Собрания сочинений Пушкина // Кн. новости. — 1936.— № 4. — С. 18—21.
115. Крымская поэма Пушкина // Красная новь. — 1936. — Кн. 3. — С. 230—243.
116. Об изучении Пушкина // Лит. критик. — 1936. — Кн. 3. — С. 67—82.
117. Издания сочинений Баратынского // Кн. новости. — 1936. — № 12. — С. 2—3.
118. Кто был цензором «Бориса Годунова»? // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии. — М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1936. — [Вып.] 1. — С. 203—214.
119. Рец.: Свирин Н. Пушкин и Восток. Статья первая. «Бахчисарайский фонтан»: [Опубл. в журн.: Звезда. 1935. № 4. С. 204—229] // Там же. — С. 346—348.
120. *Пушкин А. С.* Бахчисарайский фонтан; Цыганы: [Подгот. текста Г. О. Винокура] // Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 6 т. — 4-е изд. — М.: Гос. изд-во худож. лит., 1936. — [Т.] 2: Стихотворения 1826—1836; Сказки; Поэмы. — С. 494—538, 691—694.
121. *Пушкин А. С.* Евгений Онегин: Роман в стихах: [Редакция текста и коммент. Г. О. Винокура] // Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 6 т. — М.; Л.: Academia, 1936. — Т. 3: Евгений Онегин; Драматические произведения. — С. 7—177, 411—450.
122. *Пушкин А. С.* Борис Годунов: [Ред. текста Г. О. Винокура]. — М.; Л.: Academia, 1936. — 154 с. — Без подписи.
123. Историзм и художественный вымысел // Лит. газ. — 1936. — 5 окт., № 56 (619). — С. 2.

1937

124. Сост.: Пушкинский календарь: К столетию со дня гибели А. С. Пушкина, 1837—1937 / Отв. ред. Б. М. Волин. — Л.: Соцэкгиз, 1937. — 158 с. — Совм. с др.

125. Монолог Алеко // Лит. критик. — 1937. — Кн. 1. — С. 217—231.
126. «Бахчисарайский фонтан» // Лит. обозрение. — 1937. — № 1. — С. 54—60.
127. Ранние биографии Пушкина // Кн. новости. — 1937. — № 1. — 16—20. — В огл. Биография Пушкина.
128. Крымская поэма Пушкина // «Бахчисарайский фонтан». — Л.: Искусство, 1937. — С. 3—16.
129. Пушкин и русский язык. // А. С. Пушкин, 1837—1937. — М.: Учпедгиз, 1937. — С. 22—42.
130. *Пушкин А. С.* Бахчисарайский фонтан; Цыганы: [Редакция текста и примеч. Г. О. Винокура] // Пушкин. Полн. собр. соч. — [М.; Л.]: Изд-во АН СССР, 1937. — Т. 4: Поэмы 1817—1824. — С. 153—204, 382—463, 471—472.
131. *Пушкин А. С.* Борис Годунов: [Редакция текста и примеч. Г. О. Винокура] // Там же. — Т. 7: Драматические произведения. — С. 1—98, 263—302, 375.
132. Творец литературного языка // Пион. правда. — 1937. — 10 февр., № 20 (1838). — С. 3.
133. Язык пушкинской драмы // Сов. искусство. — 1937. — 11 февр., № 7 (353). — С. 3.

1938

134. Сост.: Толковый словарь русского языка / Гл. ред. Б. М. Волин и Д. Н. Ушаков. — М.: ГИС, 1938. — Т. II: Л — Ояловеть. — 1040 стб. — Совм. с др.
135. Язык «Слова о полку Игореве»: Альбом / Сост. Г. О. Винокур. — М., [1938]. — [26] с. — ([«Слово о полку Игореве»: Материалы к выставке Гос. лит. музея]).
136. *Пушкин А. С.* Бахчисарайский фонтан; Цыганы: [Подгот. текста Г. О. Винокура] // Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 6 т. — 5-е изд. — М.: Гос. изд-во худож. лит., 1938. — [Т.] 2: Стихотворения 1826—1836; Сказки; Поэмы. — С. 494—538, 691—694.

1939

137. Сост.: Толковый словарь русского языка / Гл. ред. Б. М. Волин и Д. Н. Ушаков. — М.: ГИС, 1939. — Т. III: П — Ряшка. — 1424 стб. — Совм. с др.
138. О некоторых явлениях словообразования в русской технической терминологии // Сборник статей по языковедению / Под ред. М. В. Сергиевского, Д. Н. Ушакова, Р. О. Шор. — М., 1939. — С. 3—54. — (Тр. Моск. ин-та истории, философии и лит.; Т. V).
139. Старославянский язык // Лит. энциклопедия. — 1939. — Т. 11. — Стб. 12—15. — Подпись Г. В.
140. Das dramatische Werk Puschkins // Puschkin: Eine Sammlung von Aufsätzen dem großen russischen Dichter Puschkin gewidmet. — Moskau: Ges. für kultur. Verbindung der Sowjetunion mit dem Auslande, 1939. — S. 128—137.
141. Pushkin as a Playwright // Pushkin: A Collection of Articles and Essays on the Great Russian Poet A. S. Pushkin. — Moscow: The USSR Soc. for Cultur. Relations with Foreign Countries, 1939. — P. 116—124.
142. *Пушкин А. С.* Евгений Онегин: Роман в стихах: [Подгот. текста и примеч. Г. О. Винокура] // Пушкин А. С. [Соч. в стихах: В 3 т.] — Л.: Сов. писатель, 1939. — Т. III: Евгений Онегин; Драматические произведения. — С. 5—202, 383—407. — (Б-ка поэта. Большая сер.).
143. Замечательная находка: (Рукопись «Пира во время чумы») // Лит. газ. — 1939. — 26 окт., № 59 (838). — С. 2. — Совм. с др.
143а. Ред.: Образцы древнерусского письма XI—XVII вв. / Сост. А. М. Селищев. — М.: [Моск. ин-т истории, философии и лит.], 1939. — 24 с.

1940

144. Сост.: Толковый словарь русского языка / Гл. ред. Б. М. Волин и Д. Н. Ушаков. — М.: ГИС, 1940. — Т. IV: С — Ящурный. — 1504 стб. — Совм. с др.
145. Рец.: Драматургия Пушкина и ее истолкователь: [Арденс Н. Н. Драматургия и театр Пушкина. М., 1939] // Лит. газ. — 1940. — 30 янв., № 6 (857). — С. 6.

1941

146. Орфография и язык Пушкина в академическом издании его сочинений: (Ответ В. И. Чернышеву) // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии. — М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1941. — [Вып.] 6. — С. 462—494.
147. Слово и стих в «Евгении Онегине» // Пушкин: Сб. ст. / Под ред. А. Еголина. — М.: Гос. изд-во худож. лит., 1941. — С. 155—213. — (Тр. Моск. ин-та истории, философии и лит.).
148. О задачах истории языка // Учен. зап. Моск. гор. пед. ин-та им. В. П. Потемкина. Каф. рус. яз. — 1941. — Т. V, вып. 1. — С. 3—21.
149. Наследство XVIII в. в стихотворном языке Пушкина // Пушкин — родоначальник новой русской литературы / Под ред. Д. Д. Благого, В. Я. Кирпотина. — М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1941. — С. 493—541.
150. [Введение.] Гл. III. Русский литературный язык в первой половине XVIII века // История русской литературы / Под ред. Г. А. Гуковского и В. А. Десницкого. — М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1941. — Т. III: Литература XVIII века, ч. 1. — С. 51—72.
151. Развитие русского литературного языка // Учит. газ. — 1941. — 30 марта, № 39 (2831). — С. 4; 6 апр., № 42 (2834). — С. 4.

1942

152. Пушкин и Россия. — М.: Гос. изд-во худож. лит., 1942. — 23 с.
153. American Phonology in the Estimation of Soviet Linguists // Language. — 1942. — Vol. 18, N 4. — P. 307—309.
154. The Russian and His Language // Life and Lett. To-Day. — 1942. — Vol. 35, N 2. — P. 6—11.

1943

155. Маяковский ⟨—⟩ новатор языка. — М.: Сов. писатель, 1943. — 136 с.
156. Soviet Linguistics in 1942 // Mod. Lang. Rev. — 1943. — Vol. XXXVIII, N 3. — P. 242—243.

1944

157. Russian Linguistics in War Time // Mod. Lang. Rev. — 1944. — Vol. XXXIX, N 2. — P. 172—177.
158. О культуре речи // Моск. ун-т. — 1944. — 9 июня, № 25. — С. 2.

1945

159. Русский язык: Ист. очерк. — М.: Гос. изд-во худож. лит., 1945. — 190 с.
160. Проблема филологии // За пед. кадры. — 1945. — 9 июня, № 27 (33). — С. 2.

1946

161. Заметки по русскому словообразованию // Изв. АН СССР. Отд-ние лит. и яз. — 1946. — Т. V, вып. 4. — С. 315—331.

1947

162. Сост.: Толковый словарь русского языка / Под ред. Д. Н. Ушакова. — [2-е изд.] — М.: [ГИС, 1947]. — Т.I: А—Кюрины. — LXXX, 1568 стб. — На тит. л. Гос. ин-т «Сов. Энциклопедия», 1935. — Совм. с др.
163. La langue russe / Traduit par Y. Millet. — P.: Inst. d'Études slaves de l'Univ. de Paris, 1947. — 153 p. — (Bibl. russe de l'Inst. d'Études slaves; T. XXII).
164. Чередования звуков и смежные явления в современном русском языке: (Отрывок из лекций по русскому словообразованию) // Докл. и сообщ. филол. фак. МГУ. — 1947. — Вып. 2. — С. 15—17.
165. К истории нормирования русского письменного языка в конце XVIII века: (Словарь Академии Российской, 1789—1794) // Вестн. Моск. ун-та. — 1947. — № 5. — С. 27—48.
166. О славянизмах в современном русском литературном языке // Рус. яз. в шк. — 1947. — № 4. — С. 9—19.
167. [Введение.] Гл. V. Русский литературный язык во второй половине XVIII века // История русской литературы / Под ред. Г. А. Гуковского и В. А. Дес-

ницкого. — М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1947. — Т. IV: Литература XVIII века, ч. 2. — С. 100—119.

168. Заметки по фонетике одного украинского говора // Бюл. диалектол. сектора Ин-та рус. яз. АН СССР. — 1947. — Вып. 1. — С. 23—36.

169. Понятие поэтического языка // Докл. и сообщ. филол. фак. МГУ. — 1947. — Вып. 3. — С. 3—7.

170. Старославянский язык // БСЭ. — 1947. — Т. 52. — Стб. 723—725.

1948

171. Русское сценическое произношение / Вступ. ст. В. Филиппова. — М.: Всерос. театр. о-во, 1948. — 84 с.

172. Сост.: Толковый словарь русского языка / Гл. ред. Б. М. Волин и Д. Н. Ушаков. — [2-е изд.] — М.: ГИС, [1948]. — Т. II: Л — Ояловеть. — 1040 стб. — На тит. л. 1938. — Совм. с др.

173. Сост.: Толковый словарь русского языка / Гл. ред. Б. М. Волин и Д. Н. Ушаков. — [2-е изд.] — М.: ГИС, [1948]. — Т. III: П — Ряшка. — 1424 стб. — На тит. л. 1939. — Совм. с др.

174. Сост.: Толковый словарь русского языка / Гл. ред. Б. М. Волин и Д. Н. Ушаков. — [2-е изд.] — М.: ГИС, [1948]. — Т. IV: С — Ящурный. — 1504 стб. — На тит. л. 1940. — Совм. с др.

175. «Горе от ума» как памятник русской художественной речи // Учен. зап. МГУ. Тр. каф. рус. яз. — 1948. — Вып. 128, кн. 1. — С. 35—69.

176. Любопытный памятник XVIII века: [Анекдоты древних пошехонцев. Сочинение Василья Березайского. СПб., 1798] // Докл. и сообщ. Ин-та рус. яз. АН СССР. — 1948. — Вып. 2. — С. 80—100.

177. Орфографическая теория Тредиаковского // Изв. АН СССР. Отд-ние лит. и яз. — 1948. — Т. VII, вып. 2. — С. 141—158.

178. Die Slavismen in der heutigen russischen Literatursprache / Übers. Braun // Sowjetwissenschaft. — 1948. — N 2. — S. 71—84.

179. *Пушкин А. С.* Борис Годунов: [Редакция текста и примеч. Г. О. Винокура] // Пушкин. Полн. собр. соч. — [М.; Л.]: Изд-во АН СССР, 1948. — Т. 7: Драматические произведения. — С. 1—98, 263—302, 377.

1949

180. Die russische Sprache / Übertr. R. Trautmann. — Leipzig: Harrassowitz, 1949. — 183 S. — (Slavist. Studienbücherei; H. 2).

181. Сост.: Проект Словаря языка Пушкина / Отв. ред. В. В. Виноградов. — М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1949. — 123 с. — Совм. с А. Д. Григорьевой, И. С. Ильинской, В. Н. Сидоровым.

182. Словарь языка Пушкина: [Ввод. ст.] // Там же. — С. 5—27.

183. Словарь русского языка / Сост. С. И. Ожегов; При участии Г. О. Винокура и В. А. Петросяна; Гл. ред. С. П. Обнорский. — М.: ГИС, 1949. — XVI, 968 с.

1955

184. Die russische Sprache / Übertr. R. Trautmann. — 2. Aufl., neubearb. — Leipzig: Harrassowitz, 1955. — 155 S. — (Slavist. Studienbücherei; H. 2).

1957

185. Эпизод идейной борьбы в западной лингвистике // Вопр. языкознания. — 1957. — № 2. — С. 59—70.

1959

186. Избранные работы по русскому языку / Сост. и ред. С. Г. Бархударова. — М.: Учпедгиз, 1959. — 492 с., 1 л. портр. — Содерж.: Русский язык: Ист. очерк. С. 11—110; Русский литературный язык в первой половине XVIII века. С. 111—137; Русский литературный язык во второй половине XVIII века. С. 138—161; К истории нормирования русского письменного языка в конце XVIII века: (Словарь Академии Российской, 1789—1794). С. 162—188; Пушкин и русский язык. С. 189—206; О задачах истории языка. С. 207—226; Об изучении языка литературных произведений. С. 229—256; «Горе от ума» как

памятник русской художественной речи. С. 257—300; Язык «Бориса Годунова». С. 301—327; Наследство XVIII века в стихотворном языке Пушкина. С. 328—387; Понятие поэтического языка. С. 388—393; Форма слова и части речи в русском языке. С. 397—418; Заметки по русскому словообразованию. С. 419—442; О славянизмах в современном русском литературном языке. С. 443—459; Орфография как проблема истории языка. С. 463—467; Орфографическая теория Тредиаковского. С. 468—489.

1960

187. О задачах истории языка // Звегинцев В. А. История языкознания XIX и XX веков в очерках и извлечениях. — [2-е изд., доп.] — М.: Учпедгиз, 1960. — Ч. II. — С. 243—262.

1962

188. Фонетика Мстиславовой грамоты около 1130 г. // Вопросы славянского языкознания / Отв. ред. В. Н. Топоров. — М.: Изд-во АН СССР, 1962. — Вып. 6. — С. 66—75.

1965

189. О задачах истории языка // Звегинцев В. А. История языкознания XIX—XX веков в очерках и извлечениях. — 3-е изд., доп. — М.: Просвещение, 1965. — Ч. II. — С. 300—319.
190. Poetica linguistica sociologia / Trad. G. Grino // Rassegna sov. — 1965. — N 2. — P. 51—60.

1967

191. Маяковский — новатор языка (Majakovskij als Sprachneuerer). — München: Fink, 1967. — VIII, 136 S. — (Slav. Propyläen; Bd. 34).
192. Из бесед о культуре речи // Рус. речь. — 1967. — № 3. — С. 10—14.

1970

192а. Чередование звуков и смежные явления в современном русском языке: (отрывок из лекций по русскому словообразованию) // Реформатский А. А. Из истории отечественной фонологии: Очерк; Хрестоматия. — М.: Наука, 1970. — С. 355—359.

1971

193. The Russian Language: A Brief History / Transl. M. A. Forsyth; Ed. J. Forsyth. — Cambridge: Univ. Press, 1971. — 147 p.

1974

194. О крылатых словах А. С. Грибоедова: [Фрагмент из ст. «„Горе от ума“ как памятник русской художественной речи». 1948] // Рус. яз. в шк. — 1974. — № 6. — С. 57—58.
194а. Poetik. Linguistik. Soziologie: Methodologische Untersuchung / Übers. R. Grübel // Formalismus, Strukturalismus und Geschichte: Zur Literaturtheorie und Methodologie in der Sowjetunion, ČSSR, Polen und Jugoslawien / Hrsg. A. Flaker, V. Žmegač. — Kronberg/Ts.: Scriptor, 1974. — S. 42—52.

1975

195. Sprachkultur: (Aufgaben der heutigen Linguistik): [Фрагменты из ст. «Культура языка: (Задачи современного языкознания)». 1923] / Übertr. J. Peters // Sprache und Gesellschaft in der Sowjetunion: 31 Dokumente aus dem Russischen — ins Deutsche übers. und kritisch eingeleitet / Red. W. Girke, H. Jachnow. — München: Fink, 1975. — S. 89—95.

1976

196. Поэтика. Лингвистика. Социология: (Методол. справка) // Хрестоматия по теоретическому литературоведению / Изд. подгот. И. Чернов. — Тарту: Тарт. ун-т, 1976. — [Вып.] I. — С. 40—52.

197. Биография как научная проблема: (тез. докл.) //Там же. — С. 194—196.
198. О символизме и научной поэтике // Там же. — С. 197—199.

1979

199. Понятие поэтического языка: [Фрагменты из ст. 1947] // Введение в литературоведение: Хрестоматия / Под ред. П. А. Николаева. — М.: Высш. шк., 1979. — С. 226—227.

1981

200. Введение в изучение филологических наук: (Выпуск первый. Задачи филологии) // Проблемы структурной лингвистики, 1978 / Отв. ред. В. П. Григорьев. — М.: Наука, 1981. — С. 3—58.
201. Заметки по русскому словообразованию: [Фрагменты из ст. 1946] // Березин Ф. М. История советского языкознаиия: Некоторые аспекты общей теории языка: Хрестоматия. — М.: Высш. шк., 1981. — С. 293—301.
202. Il concetto di lingua poetica / Trad. D. Ferrari-Bravo // Strumenti crit. — 1981. — N 44. — P. 143—150.

1982

203. Поэтика. Лингвистика. Социология: (Методол. справка) // Поэтика: Тр. рус. и сов. поэтических школ / Сост. Д. Кирай, А. Ковач. — Budapest: Tankönyvkiadó, 1982. — 152—158. old.

1983

204. Несколько слов памяти Ю. Н. Тынянова // Воспоминания о Ю. Тынянове: Портреты и встречи / Сост. В. А. Каверин. — М.: Сов. писатель, 1983. — С. 65—68.
205. Язык литературы и литературный язык: Статья первая / Публ. и подгот. текста Т. Г. Винокур // Контекст — 1982: Лит.-теорет. исследования / Отв. ред. П. В. Палиевский. — М.: Наука, 1983. — С. 255—282.

1984

206. Культура языка: [Фрагменты из кн. 1929] // Основы культуры речи: Хрестоматия / Сост. Л. И. Скворцов. — М.: Высш. шк., 1984. — С. 163—173.

1986

207. О языке исторического романа: [Публикация Т. Г. Винокур] // Контекст — 1985: Лит.-теорет. исследования / Отв. ред. Н. К. Гей. — М.: Наука, 1986. — С. 272—295.

1987

208. Чем должна быть научная поэтика: [Подгот. текста и примеч. М. И. Шапира] // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 9, Филология. — 1987. — № 2. — С. 83—91.

1988

209. Поиятие поэтического языка (1947): [Фрагмеиты из ст.] // Введеиие в литературоведение: Хрестоматия / Под. ред. П. А. Николаева. — 2-е изд., испр. и доп. — М.: Высш. шк., 1988. — С. 329—331.
210. О возможности всеобщей грамматики: [Публикация Т. Г. Винокур] // Вопр. языкознания. — 1988. — № 4. — С. 71—90.
211. К вопросу о языке «Слова о полку Игореве»: [Подгот. текста и примеч. Т. Г. Винокур] // «Слово о полку Игореве»: Комплексные исследования / Отв. ред. А. Н. Робинсон. — М.: Наука, 1988. — С. 90—102.

РЕЦЕНЗИИ НА ТРУДЫ Г. О. ВИНОКУРА

Багрий А. В. Реф.: Винокур Г. Поэтика. Лингвистика. Социология: (Методол. справка). 1923 // Багрий А. В. Формальный метод в литературе: (Библиография). — Владикавказ, 1925. — [Вып. 1.] — С. 44—45.

Багрий А. В. Реф.: Винокур Г. Культура языка: Очерки лингв. технологии. М., 1925 // Багрий А. В. Формальный метод в литературе: (Библиография). — Баку, 1927. — Вып. 2. — С. 20—23.

Благой Д. Технология языка: Винокур Г. Культура языка: Очерки лингв. технологии. М., 1925 // Журналист. — 1925. — № 10 (26). — С. 70—71.

Благой Д. Академическое издание Пушкина: Пушкин А. С. Борис Годунов / Редакция текста и коммент. Г. О. Винокура. 1935 // Лит. критик. — 1936. — Кн. 5. — С. 233—238.

Борович Б. Толковый словарь и культура слова: (Заметки читателя): [Толковый словарь русского языка / Сост. Г. О. Винокур, Б. А. Ларин, С. И. Ожегов, Б. В. Томашевский, Д. Н. Ушаков. М., 1934. Т. I: А — Кюрины] // Фронт науки и техники. — 1936. — № 3. — С. 130—134.

Булаховский Л. А. Винокур Г. Культура языка: Очерки лингв. технологии. М., 1925 // Шлях освіти. — 1925. — № 11 (43). — С. 254—256.

Василевський С., Рудницький Є. Досягнення російської лексикографії: [Толковый словарь русского языка / Сост. Г. О. Винокур, Б. А. Ларин, С. И. Ожегов, Б. В. Томашевский, Д. Н. Ушаков. М., 1934. Т. I: А — Кюрины] // Мовознавство. — 1936. — № 10. — С. 81—95.

Винавер А. Толковый словарь русского языка / Сост. Г. О. Винокур, Б. А. Ларин, С. И. Ожегов, Б. В. Томашевский, Д. Н. Ушаков. М., 1934. Т. I: А — Кюрины // За большевист. книгу. — 1935. — № 23/24. — С. 28—31.

Виноградов В. «Борис Годунов» Пушкина: [Винокур Г. Язык «Бориса Годунова». 1936] // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии. — М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1936. — [Вып.] 2. — С. 433.

Реф.: *Винокур Г.* Маяковский ⟨—⟩ новатор языка. М., 1943 // Лит. и искусство. — 1943. — 30 окт., № 44 (96). — С. 4.

Гельгардт Р. Толковый словарь русского языка / Сост. В. В. Виноградов, Г. О. Винокур, Б. А. Ларин, С. И. Ожегов, Б. В. Томашевский, Д. Н. Ушаков. М., 1935—1939. Т. I—III // Сов. книжник. — 1940. — № 17/18. — С. 44.

Глаголев А. Винокур Г. Биография и культура. М., 1927 // На лит. посту. — 1927. — № 9. — С. 59—60.

Городецкий Б. П. «Борис Годунов» А. С. Пушкина: [Пушкин А. С. Борис Годунов / Редакция текста и коммент. Г. О. Винокура. 1935] // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии.— М.: Изд-во АН СССР, 1939. — [Вып.] 4/5. — С. 529—542.

Дунин М. С. Толковый ли это словарь?: [Толковый словарь русского языка / Сост. В. В. Виноградов, Г. О. Винокур, Б. А. Ларин, С. И. Ожегов, Б. В. Томашевский, Д. Н. Ушаков. М., 1935—1939. Т. I—III) // Вестн. сель.-хоз. лит. — 1939. — № 10. — С. 32—35.

Иванов А. Винокур Г. Культура языка. 2-е изд., испр. и доп. М., 1929 // Звезда. — 1930. — № 4. — С. 234—235.

Казанцев. Словарь русского языка: Толковый словарь русского языка / Сост. В. В. Виноградов, Г. О. Винокур, Б. А. Ларин, С. И. Ожегов, Б. В. Томашевский, Д. Н. Ушаков. М., 1938. Т. II: Л — Ояловеть // Большевист. печать. — 1938. — № 16. — С. 44—45.

Казимирский К., Аптекарь М. Игруны: Толковый словарь русского языка / Сост. Г. О. Винокур, Б. А. Ларин, С. И. Ожегов, Б. В. Томашевский, Д. Н. Ушаков. М., 1934. Т. I: А — Кюрины // Лит. газ. — 1935. — 20 окт., № 58 (549). — С. 4.

Л. Г. [*Гроссман Л. П.*] Винокур Г. Культура языка: Очерки лингв. технологии. М., 1925 // Новый мир. — 1925. — № 11. — С. 156—157.
Лифшиц М. Пушкинский временник: Обзор статей: [Винокур Г. Кто был цензором «Бориса Годунова»? 1936] // Лит. критик. — 1936. — Кн. 12. — С. 260—261.
Марков К. Ценная книга: [Толковый словарь русского языка / Сост. В. В. Виноградов, Г. О. Винокур, Б. А. Ларин, С. И. Ожегов, Б. В. Томашевский, Д. Н. Ушаков. М., [1947—1948]. Т. I—IV] // Вост.-Сиб. правда. — 1949. — 19 фев., № 34 (8530). — С. 2.
Мещеряков Н. Ценная книга: [Толковый словарь русского языка / Сост. В. В. Виноградов, Г. О. Винокур, Б. А. Ларин, С. И. Ожегов, Б. В. Томашевский, Д. Н. Ушаков. М., 1935—1940. Т. I—IV] // Правда. — 1940. — 18 дек., № 349 (8395). — С. 4.
Ожегов С. И. Работы по культуре речи: [Винокур Г. Русское сценическое произношение. М., 1948] // Сов. книга. — 1949. — № 3. — С. 112, 114.
Остроумов А. О недостатках «Толкового словаря»: [Толковый словарь русского языка / Сост. Г. О. Винокур, Б. А. Ларин, С. И. Ожегов, Б. В. Томашевский, Д. Н. Ушаков. М., 1935. Т. I: А — Кюрины] // Большевист. печать. — 1937. — № 4. — С. 69—70.
Остроумов А. О недостатках Толкового словаря: [Толковый словарь русского языка / Сост. В. В. Виноградов, Б. А. Ларин, С. И. Ожегов, Б. В. Томашевский, Д. Н. Ушаков. М., 1935—1939. Т. I—III] // Лит. критик. — 1940. — Кн. 1. — С. 202—206.
Печатников А. Замечания к Толковому словарю русского языка: (Из доклада в Моск. диалектограф. комиссии Ин-та яз. и мышления Академии наук 18 фев. 1935 г.): [Толковый словарь русского языка / Сост. Г. О. Винокур, Б. А. Ларин, С. И. Ожегов, Б. В. Томашевский, Д. Н. Ушаков. М., 1934. Т. I: А — Кюрины] // Средн. школа. — 1936. — № 7. — С. 104—111.
Репейников Ф. Винокур Г. Культура языка: Очерки лингв. технологии. М., 1925 // Воля России. — 1926. — № IV. — С. 184—186.
Селиванов Д. Винокур Г. Биография и культура. М., 1927 // Там же. — 1927. — № X. — С. 188—189.
Сергиевский И. Винокур Г. Критика поэтического текста. М., 1927 // Печать и революция. — 1927. — Кн. 8. — С. 177—178.
Сидоров Н. Книжка, которую должен прочесть каждый студент: [Винокур Г. Русский язык: Ист. очерк. М., 1945] // За пед. кадры. — 1945. — 16 июля, № 28 (34). — С. 2.
Т. Н. Академический Пушкин: [Пушкин А. С. Борис Годунов / Редакция текста и коммент. Г. О. Винокура. 1935] // Лит. газ. — 1935. — 20 дек., № 70 (561). — С. 5.
Федоров Л. Новое академическое издание Пушкина: [Пушкин А. С. Борис Годунов / Редакция текста и коммент. Г. О. Винокура. 1935] // Вестн. АН СССР. — 1935. — № 12. — Стб. 45—52.
Ценное издание: Толковый словарь русского языка / Сост. В. В. Виноградов, Г. О. Винокур, Б. А. Ларин, С. И. Ожегов, Б. В. Томашевский, Д. Н. Ушаков. М., [1947—1948]. Т. I—IV // Правда. — 1948. — 7 дек., № 342 (11083). — С. 3.
Черных П. Толковый словарь русского языка / Сост. Г. О. Винокур, Б. А. Ларин, С. И. Ожегов, Б. В. Томашевский, Д. Н. Ушаков. М., 1934. Т. I: А — Кюрины // Нов. Сибирь. — 1935. — Кн. 5. — С. 104—107.
Шор Р. Винокур Г. Культура языка: Очерки лингв. технологии. М., 1925 // Печать и революция. — 1925. — Кн. 8. — С. 221—223.
Я. Ш. [*Шафир Я.*] Культура языка: Винокур Г. Культура языка: Очерки лингв. технологии. М., 1925 // Книгоноша. — 1925. — № 28 (109). — С. 4—5.
Hüttl-Worth G. Vinokur G. O. The Russian Language: A Brief History. Cambridge, 1971 // Language. — 1973. — Vol. 49, N 3. — P. 738—739.
Unbegaun B.-O. Винокур Г. Русский язык: Ист. очерк. М., 1945; Vinokur G. La langue russe. P., 1947 // Rev. Étud. slav. — 1947. — T. XXIII, fasc. 1/4. — P. 188.
Unbegaun B.-O. Изв. АН СССР. Отд-ние лит. и яз. 1946. Т. V, вып. 4: [Винокур Г. О. Заметки по русскому словообразованию] // Ibid. — P. 187.

PERSONALIA

Бархударов С. Г. О. Винокур // Винокур Г. О. Избранные работы по русскому языку / Сост. и ред. С. Г. Бархударова. — М.: Учпедгиз, 1959. — С. 3—8.
Булахов М. Г. Винокур Григорий Осипович // Булахов М. Г. Восточнославянские языковеды: Библиогр. слов. — Минск: Изд-во БГУ, 1977. — Т. II (А—К). — С. 122—129, портр.
Винокур Григорий Осипович // БСЭ. — 2-е изд. — [1951]. — Т. 8. — С. 131.
Винокур Григорий Осипович // Лит. энциклопедия. — 1929. — Т. 2. — Стб. 241—242.
Винокур Григорий Осипович // МСЭ. — 3-е изд. — 1958. — Т. 2. — Стб. 416.
Винокур Григорий Осипович // УСЭ. — 1979. — Т. 2. — С. 241.
Винокур Григорий Осипович // Энцикл. слов.: В 2 т. — М.: Сов. энциклопедия, 1963. — Т. 1. — С. 195.
Винокур Т. [Предисловие к публикации статьи Г. О. Винокура «О языке исторического романа»] // Контекст — 1985: Лит.-теорет. исследования / Отв. ред. Н. К. Гей. — М.: Наука, 1986. — С. 270—272.
Винокур Т. Г., Цейтлин Р. М. От публикаторов: [О ст. Г. О. Винокура «Введение в изучение филологических наук»] // Проблемы структурной лингвистики, 1978 / Отв. ред. В. П. Григорьев. — М.: Наука, 1981. — С. 3—4.
В Институте русского языка: [Обсуждение инструкции Г. О. Винокура по составлению Словаря языка Пушкина] // Изв. АН СССР. Отд-ние лит. и яз. — 1947. — Т. VI, вып. 3. — С. 266—267.
Г. О. Винокур: [Некролог] // За пед. кадры. — 1947. — 19 мая, № 20 (117). — С. 2.
Г. О. Винокур: [Некролог] // Известия. — 1947. — 21 мая, № 117 (9339). — С. 4.
Г. О. Винокур: [Некролог] // Лит. газ. — 1947. — 24 мая, № 21 (2336). — С. 4.
Григорьев В. П. Художественное слово в концепциях Бахтина и Винокура // Григорьев В. П. Поэтика слова: На материале рус. сов. поэзии. — М.: Наука, 1979. — С. 117—123.
Иванов Вяч. Вс. [Предисловие к публикации статьи Г. О. Винокура «О возможности всеобщей грамматики»] // Вопр. языкознания. — 1988. — № 4. — С. 70.
Ивлев Д. Д. Путь к Пушкину. . .: (Из исканий сов. филол. науки 20-х годов): [Об эволюции науч. мировоззрения Г. О. Винокура] // Проблемы пушкиноведения. Рига: Латв. ун-т, 1983. — С. 115—125.
И. С. И. [*Ильинская И. С.*] Словарь языка Пушкина: [Обсуждение докл. Г. О. Винокура] // Изв. АН СССР. Отд-ние лит. и яз. — 1945. — Т. IV, вып. 5. — С. 209—211.
Кашин Н. О новообразованиях в языке: По поводу «Стилистических заметок» Г. О. Винокура // Лит. газ. — 1935. — 10 июня, № 32 (523). — С. 3.
Левин В. Д. Григорий Осипович Винокур (1896—1947) // Рус. речь. — 1967. — № 3. — С. 7—9.
Лопатин В., Улуханов И. Г. О. Винокур и современная словообразовательная наука // Рус. яз. в нац. шк. — 1967. — № 6. — С. 19—23, портр.
Лотман Ю. М. К проблеме нового академического издания Пушкина: [О полемике В. И. Чернышева и Г. О. Винокура по поводу орфографии акад. издания] // Пушкинские чтения в Тарту. — Таллин, 1987. — С. 89—95.
Минералов Ю. И. Стилистические взгляды Г. О. Винокура и филологическая традиция // Из истории славяноведения в России. — Тарту, 1981. — С. 110—135. — (Учен. зап. Тарт. ун-та; Вып. 573).
Памяти Г. О. Винокура: [Хроника заседания, посвящ. годовщине со дня смерти] // Вестн. АН СССР. — 1948. — № 7. — С. 110—111.

Паперный З. С. Г. О. Винокур — ученый и человек: Воспоминания не по случаю... // Рус. речь. — 1987. — № 6. — С. 63—67.
Петерсон М. Григорий Осипович Винокур: [Некролог] // Рус. яз. в шк. — 1947. — № 4. — С. 72—73.
Плотникова В. А. Григорий Осипович Винокур (1896—1947) // Рус. речь. — 1981. — № 6. — С. 45—50, портр.
[*Пустовойт П., Гершкович А., Делограмматик М., Нечаева-Мозолова И. и др.*] Памяти талантливого ученого-педагога // Рус. яз. в шк. — 1947. — № 4. — С. 73—74. — Подпись Группа учеников.
Словарные работы Пушкинской комиссии: [О работе Г. О. Винокура над Словарем языка «Евгения Онегина»] // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии. — М.; Л., Изд-во АН СССР, 1936. — [Вып.] 2. — С. 456—458.
Словарь Пушкина: В Институте мировой литературы: [О докладе Г. О. Винокура] // Веч. Москва. — 1938. — 11 окт., № 234 (4464). — С. 3.
Словарь Пушкина: [Интервью с Г. О Винокуром] // Там же. — 1946. — 7 марта, № 56 (6727). — С. 4.
Ушаков Д. Н. Вокруг «Толкового словаря»: [Ответ К. Казимирскому и М. Аптекарю] // Лит. газ. — 1935. — 15 нояб., № 63 (554). — С. 6.
Ханпира Э. И. «Толковый словарь русского языка» под редакцией Д. Н. Ушакова: (К пятидесятилетию выхода в свет 1-го тома) // Рус. яз. в шк. — 1984. — № 6. — С. 71—75.
Цейтлин Р. М. Винокур Григорий Осипович // БСЭ. — 3-е изд. — 1971. — Т. 5. — С. 87.
Цейтлин Р. М. Винокур Григорий Осипович // КЛЭ. — 1962. — Т.1. — Стб. 980—981.
[*Цейтлин Р. М.*] Винокур Григорий Осипович // Русский язык: Энциклопедия. — М.: Сов. энциклопедия, 1979. — С. 43, портр.
[*Цейтлин Р. М.*] Винокур Григорий Осипович // Советский энциклопедический словарь. — М.: Сов. энциклопедия, 1979. — С. 226.
Цейтлин Р. М. Григорий Осипович Винокур (1896—1947) // М.: Изд-во МГУ, 1965. — 93 с., 1 л. портр. — (Замечательные ученые Моск. ун-та; Вып. 35).
Цейтлин Р. М. Лингвистические труды Г. О. Винокура и современное языкознание: (К 90-летию со дня рождения) // Вопр. языкознания. — 1986. — № 6. — С. 11—22.
Цейтлин Р. М. [Послесловие к публикации статьи Г. О. Винокура «Язык литературы и литературный язык»] // Контекст — 1982: Лит.-теорет. исследования / Отв. ред. П. В. Палиевский. — М.: Наука, 1983. — С. 282—289.
[*Чернов И. А.*] Григорий Осипович Винокур: [Био-библиогр. справка] // Хрестоматия по теоретическому литературоведению / Изд. подгот. И. Чернов. — Тарту: Тарт. ун-т, 1976. — [Вып.] I. — С. 302—303.
Шапир М. И. Г. О. Винокур и «научная поэтика»: (предисл. к публ.) // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 9, Филология. — 1987. — № 2. — С. 79—82.
Шапир М. И. «Грамматика поэзии» и ее создатели: (Теория «поэтического языка» у Г. О. Винокура и Р. О. Якобсона) // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. — 1987. — Т. 46, № 3. — С. 221—236.
Шмелева Т. В. Григорий Осипович Винокур (1896—1947) // Энциклопедический словарь юного филолога: (Языкознание) / Сост. М. В. Панов. — М.: Педагогика, 1984. — С. 288—289, портр.
Ferrari-Bravo D. Nota a *Il concetto di lingua poetica* // Strumenti crit. — 1981. — N 44. — P. 151—153.
Mazon A. [G. O. Vinokur: Nécrologie] // Rev. Étud. slav. — 1947. — T. XXIII, fasc. 1/4. P. 283—285.
Scharnhorst J. Sprachkultur in der sowjetischen Sprachwissenschaft der 20er Jahre: Zu G. O. Vinokurs Buch «Культура языка» // Ztschr. Phonetik, Sprachwiss. und Kommunikationsforsch. — 1985. — Bd. 38, H. 3. — S. 283—296.
Tschižewsky D. Grigorij Osipovič Vinokur (1896—1947) // Винокур Г. О. Маяковский — новатор языка (Vinokur G. O. Majakovskij als Sprachneuerer). — München: Fink, 1967. — S. V—VIII. — (Slav. Propyläen; Bd. 34).

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

АВ — Архив Т. Г. Винокур (Москва)
АН СССР — Академия наук СССР
БГУ — Белорусский государственный университет им. В. И. Ленина (Минск)
БСЭ — Большая советская энциклопедия. Москва
ГАХН — Государственная академия художественных наук (Москва)
ГИИИ — Государственный институт истории искусств (Ленинград)
ГИС — Государственное издательство иностранных и национальных словарей (Москва)
ГИТИС — Государственный институт театрального искусства им. А. В. Луначарского (Москва)
ИРЛИ — Отдел рукписей Института русской литературы АН СССР (Пушкинский Дом) (Ленинград)
ИРЯ — Отдел источниковедения Института русского языка АН СССР (Москва)
КЛЭ — Краткая литературная энциклопедия. Москва
Леф — Левый фронт искусств
МГУ — Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова
МДК — Московская диалектологическая комиссия
МЛК — Московский лингвистический кружок
МСЭ — Малая советская энциклопедия. Москва
НКП — Народный комиссариат просвещения
Опояз — Общество изучения поэтического языка
ОЛРС — Общество любителей российской словесности
ПЛК — Пражский лингвистический кружок
РАХН — Российская академия художественных наук (Москва)
УСЭ — Украинская советская энциклопедия. Киев
ЦГАЛИ — Центральный государственный архив литературы и искусства (Москва)

ПРЕДМЕТНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ*

* Предметный указатель охватывает только работы Г. О. Винокура (с. 8—253 наст. изд.). В обоих указателях курсивом выделены номера страниц, на которых термин или имя подразумеваются, но не упоминаются или упоминаются в форме, отличной от той, что приведена в указателе.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

СОДЕРЖАНИЕ

Приложения
(*М. И. Шапир*)

CONTENTS

Appendices
(*by M. I. Šapir*)

Научное издание

Григорий Осипович
Винокур

ФИЛОЛОГИЧЕСКИЕ
ИССЛЕДОВАНИЯ

Лингвистика
и поэтика

Утверждено к печати
Отделением литературы и языка
АН СССР

Редактор издательства Л. М. Стенина
Художник С. А. Резников
Художественный редактор М. Л. Храмцов
Технические редакторы М. Л. Абаджян, З. Б. Павлюк
Корректоры Т. М. Ефимова, Н. А. Несмеева

ИБ № 46562

Сдано в набор 17.07.89
Подписано к печати 18.01.91.
Формат $60 \times 90^{1}/_{16}$
Бумага офсетная № 1
Гарнитура обыкновенная
Печать офсетная. Фотонабор.
Усл. печ. л. 28,6. Усл. кр.- отт. 28,6. Уч. -изд. л. 39,4.
Тираж 2000 экз. Тип. зак. 1779
Цена 5 руб.

Ордена Трудового Красного Знамени
издательство «Наука»
117864 ГСП-7, Москва В-485
Профсоюзная ул., 90

Ордена Трудового Красного Знамени
Первая типография издательства «Наука»
199034, Ленинград, В-34, 9 линия, 12